ISSN 0208—2551

3'2000

МАСТАЦТВА

Леанід Анцімонаў. Чыо-Чыо-сан. Манатыпія, 1985 — 1986.

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 3 (207) сакавік 2000

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі даступна на www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Барыс Іваноў. Кампазіцыя. Алей, 1998. 80 x 99.

Ён марыў зняць цудоўнае кіно...

(З нагоды 100-годдзя нараджэння кінарэжысёра Уладзіміра Корш-Сабліна)

Ефрасіння БОНДАРАВА

1 Уладзімір Корш-Саблін. 1970 г.

Я ведала яго на працягу доўгіх гадоў і ў розных іпастасях — няўрымслівага арганізатара кінапрацэсу і творчага саюза кінематаграфістаў, пастаноўшчыка фільмаў, большасць з якіх увайшла ў гісторыю беларускага кіно адметнымі старонкамі. Калі мы гаворым пра плённыя традыцыі нашага кінематографа, яго дасягненні, то маем на ўвазе найперш яго пачынальнікаў і класікаў — Юрыя Тарыча, Уладзіміра Корш-Сабліна, Льва Голуба.

Уладзіміра Уладзіміравіча я першы раз сустрэла ў канцы 1948 года, калі, яшчэ студэнткай журфака БДУ, працавала на пасадзе рэдактара па вытворчасці фільмаў Міністэрства кінематаграфіі БССР. Якраз тады чакаў зацвярджэння сцэнарый фільма "Канстанцін Заслонаў", і мне было даручана напісаць "заключэнне" на яго. Напісала, чакаю рэжысёраў-пастаноўшчыкаў — Уладзіміра Корш-Сабліна і Аляксандра Файнцымера. Прыйшлі. Першым прадставіўся Корш-Саблін і адразу спытаў: "Ну, як на "свежае вока" ўспрымаецца наш сцэнарый, які бачыцца фільм пра народнага героя?" Стрымліваючы хваляванне (першы ж раз такая адказная размова!), я сказала пра тое, што найбольш прывабіла мяне ў развіцці падзей і паводзінах герояў. Прачытаўшы "заключэнне", на якім стаяла рэзалюцыя міністра "Згодны", рэжысёры не сталі, як я памятаю, штосьці аспрэчваць: відаць, было там і нешта такое, над чым яны і самі працягвалі думаць.

Потым было шмат сустрэч і размоў — у час здымак "Заслонава" і іншых фільмаў, пры абмеркаванні іх на мастацкіх радах і на творчых вечарынах, і я заўсёды бачыла, як уважліва і цярпліва прыслухоўваўся Уладзімір Уладзіміравіч да заўваг і парад. Звычайна ён падсумоўваў размову словамі: стваральнікі фільмаў павінны мець сваю думку, але павінны і чуць "голас збоку", бо не для сябе, а для мас яны твораць...

2 Барыс Бабачкін у ролі салдата-бальшавіка Макара Бобрыка ў фільме Корш-Сабліна "Першы ўзвод" (1933).

Бурлівае сэрца Уладзіміра Уладзіміравіча спынілася 6 ліпеня 1974-га — на 75-ым годзе жыцця. У яго былі яшчэ праекты ўласных новых пастановак і клопат аб студыйных справах: як павысіць мастацкі ўзровень беларускіх фільмаў, узмацніць сувязі кінематаграфістаў з нацыянальнай культурай. Вялікія спадзяванні Корш ускладаў на рэжысёраў, аператараў, мастакоў, якія прыйшлі ў беларускае кіно напрыканцы 50-ых і ў 60-ыя гады.

У той час я пачала выступаць у друку як крытык. Уладзімір Уладзіміравіч уважліва сачыў за тым, што пішуць пра беларускае кіно, збіраў у асобны альбом выразкі пра свае фільмы. Апынулася там і мая рэцэнзія на фільм "Канстанцін Заслонаў". Называлася яна "Фільм аб народным героі" і была першай у маёй цяпер ужо шматгадовай крытычнай дзейнасці. Пры сустрэчы рэжысёр сказаў: "Пішыце, пішыце. Трэба, каб кожны наш фільм ацэньваўся ў друку". Ён лічыў, што крытыка, калі яна добразычлівая і кваліфікаваная, — адна з перадумоў развіцця мастацтва. Рэзкую, непаважлівую да аўтараў крытыку ён лічыў шкоднай.

Вялікі поспех мелі яго даваенныя камедыі "Шукальнікі шчасця" (1936) і "Маё каханне" (1940). Аздобленыя музыкай І.Дунаеўскага, папулярнымі песнямі аб радасці жыцця, кахання, яны перажылі свой час. Неахвотна ўспамінаў рэжысёр свой першы пасля вайны мастацкі фільм "Новы дом" (1947), залішне ідылічны ў паказе паваеннай вёскі.

— Мастацтва ж заклікана і натхняць, — апраўдваўся ён.

— Толькі не адрывацца пры гэтым ад рэчаіснасці, як было ў вас з будаўніцтвам адразу цагляных дамоў, — заўважыла я.

— Гэта была наша са сцэнарыстам Памешчыкавым мара: бачыць нашы вёскі адразу адбудаванымі так, каб жыццё ў іх было светлым. Не тое шукалі ў нашым ваенным "першынцы" рэцэнзенты. Лепш зразумелі нас практычкі з ГДР, калі выпусцілі фільм на экран пад назвай "Два шлюбы"...

Затое як радаваўся рэжысёр, калі ў 1958—1959 гг. адну за другой чытаў пахвальныя рэцэнзіі на фільм "Чырвонае лісце"! І я аднойчы не ўтрымалася, сказала:

— Відаць, тут удача абумоўлена асабліва блізкай вам гісторыка-рэвалюцыйнай тэмай.

Не пярэчачы, Уладзімір Уладзіміравіч адказаў:

— Калі яркі герой ёсць яшчэ на стадыі сцэнарыя, тады рэжысёр, можна сказаць, на кані. На "Чырвоным лісці" я працаваў з упэўненасцю, што дасягну поспеху, бо і герой быў з незвычайнай біяграфіяй, і сцэнарый цікавы — нашых пісьменнікаў Аркадзя Куляшова і Алеся Кучара, і акцёраў я падабраў надзейных.

Да размовы пра тое, з чаго складаецца поспех або няўдача пры стварэнні фільмаў, мы вярталіся неаднойчы. Ён не верыў у рэжысёрскую драматургію, лічыў, што пастаноўшчык "вянчае" складаны працэс стварэння фільма, а падмурак таго, што атрымаецца на экране, — у сцэнарыі, акцёрах і прафесіяналізме здымачнай групы. Сам Корш-Саблін быў, як казалі яго калегі па фільмах, "адмысловым кінематаграфістам", дасканала ведаў усе студыйныя арганізацыйныя і творчыя працэсы. Пра "коршаўскі дынамізм", ведання ўсіх дэталяў кінатворчасці з захапленнем распавядаў апаратар Андрэй Аляксандравіч Булінскі. Яны разам працавалі на двух пастановачна складаных фільмах — "Першыя выпрабаванні" (2 серыі, 1960—1961 гг., паводле трылогіі Я.Коласа "На ростанях") і "Масква—Генуя" (1964 г., пра першых савецкіх дыпламатаў).

Апошняя з названых карціна была драматычным эпізодам у біяграфіі рэжысёра. Ён пачаў яе ў 1963 годзе паводле сцэнарыя вядомага расійскага драматурга Аляксея Спешнева. Сфарміравалася

3 М.Блюменталь-Тамарына (Двойра) і А.Караў (Натан) у камедыі "Шукальнікі шчасця".

здымачная група, былі падабраны выдатныя акцёры (Г.Бялоў у ролі савецкага міністра замежных спраў Чычэрына, прэм'еры еўрапейскіх краін паўставалі ў абліччах У.Белакурава, Р.Плята, С.Марцінсона, там здымаліся папулярныя артысты Л.Хіцяева, С.Якаўлеў, купалаўцы П.Малчанаў, І.Шаціла, М.Яроменка). Пасля здымак першых кадраў Уладзімір Уладзіміравіч адчуў, што ў яго надта хворае горла, запрасіў яго на дапамогу сябра па Ленінградскай студыі Паўла Арманда. Хвароба ўзмацнялася, дактары вынеслі прысуд: патрэбна аперацыя. І ён пайшоў на яе. З мужнасцю былога кавалерыста Чырвонай арміі вытрываў яе, пазбавіўшыся... голасу. Карціну завяршыў аўтар сцэнарыя А.Спешнеў.

Аперацыя ўскладніла жыццё кінаветэрана, але не выбіла яго з сядла: яшчэ дваццаць гадоў займаўся ён любімай справай. За гэты час паставіў два поўнаметражныя фільмы аб рэвалюцыі: "Запомнім гэты дзень" (1967) і "Крушэнне імперыі" (1970). Апошнім фільмам удзельнік грамадзянскай вайны Уладзімір Саблін (у 1923 годзе ён узяў творчы псеўданім "Корш" — прозвішча свайго дзеда Фёдара Корша, вядомага дзеяча рускага тэатра) завяршыў свой гісторыка-рэвалюцыйны цыкл: "У агні народжаная" (1930), "Першы ўзвод" (1933), "Вогненныя гады" (1938), "Чырвонае лісце" (1958), "Першыя выпрабаванні" (2 серыі, 1960—1961), "Масква—Генуя" (1964), "Запомнім гэты дзень" (1967), "Крушэнне імперыі" (1970). У васьмі фільмах (з дваццаці пяці пастаўленых) рэжысёр паказаў (не заўсёды ў храналагічным парадку) усе этапы рэвалюцыі: 1905 год, нараджэнне рэвалюцыйных настрояў у акопах імперыялістычнай вайны, утварэнне Савецкай Беларусі, абарону яе ад інтэрвентаў і змаганне працоўных Заходняй Беларусі за вызва-

4 На здымках карціны "Першыя выпрабаванні" (1960). У цэнтры — рэжысёр У.Корш-Саблін і артыст Глеб Глебаў (дзяк Бацяноўскі).

5 М.Яроменка (Ваулін) і З.Кірэенка (Каця, яго жонка) у фільме "Крушэнне імперыі" (1970).

6

ленне ад прыгнёту. Не ўсе з названых фільмаў былі па-мастацку пераканальныя, крытыкі папракалі рэжысёра за ілюстрацыйнасць. Сам ён ганарыўся, што выказаў сваю пашану да рэвалюцыі, якая зрабіла яго мастаком, нарадзіла герояў, якія “біліся за народную ўладу”. Апошнім героем з кагорты гэтых барацьбітоў быў бальшавік Ваулін з “Крушэння імперыі”. Уладзімір Уладзіміравіч быў задаволены, як сыграў гэтую ролю беларускі акцёр Мікалай Яроменка, — псіхалагічна дакладна, з разуменнем справы, у якую паверыў былы піцерскі рабочы і якой не здрадзіў пры ўсіх цяжкасцях ссылкі, канспірацыі, падполля. Яроменку, Глебава, Малчанава рэжысёр здымаў неаднойчы, а наогул шкадаваў, што мала адкрыў у кіно беларускіх акцёраў — усё неяк не выпадала: то знешнасць не адпавядала яго бачанню героя, то яны былі занятыя ў тэатры. Добра, што паставіў з купалаўцамі фільмы-спектаклі “Пяюць жаваранкі” (1953) і “Хто смяецца апошнім” (1955) па сцэнарыях аўтара п'ес К.Крапівы.

А калі я аднойчы спытала Уладзіміра Уладзіміравіча, што за доўгае жыццё ў кінематографе яго найбольш уразіла і што з запаветнага не ўдалося здзейсніць, ён адказаў:

— Ніколі не забуду выезды на франты Вялікай Айчыннай вайны, калі здымаўся фільм “Вызваленне Савецкай Беларусі...” А ўвогуле шкадую, што не паставіў ніводнай выдатнай карціны. Чаму? Верагодна, таленту не хапіла...

На такое прызнанне здольны толькі мастак з мужным характарам, крытычным поглядам на ўласную творчасць. Далёка не ўсе творцы адважваюцца на такое.

Уладзіміра Уладзіміравіча на студыі называлі “старым няўрымслівым Коршам”: гэта вызначэнне асобы з валявым характарам. Таму і скаргі на яго можна было пачуць, незадаволенасць умяшальніцтвам ва ўсё, што датычыла дзейнасці кінастудыі.

Не адзін год Корш-Саблін быў мастацкім кіраўніком студыі — напачатку ў пасляваенны час, а потым у канцы 60-ых і ў 70-ыя гады. Ён кожны дзень прыходзіў на кінастудыю, зазіраў у кабінеты і майстэрні, правяраў, што як робіцца. І калі бачыў якія непаладкі, нешта раіў, ішоў у дырэкцыю, міністэрства, каб паспрыяць той ці іншай здымачнай групе. Завітаўшы ў рэдакцыйную калегію, браў сцэнарыі, чытаў іх дома, а праз дзень-два прыносіў з парадай, каму з рэжысёраў можна што прапанаваць. Сам ён пасля завяршэння ў 1970 годзе фільма-хронікі пра падзеі Лютаўскай рэвалюцыі 1917 года шукаў сцэнарый пра дзейнасць Фрунзе ў Мінску. Яму падабаўся гэты чалавек — храбры і мудры военачальнік, прыгожы і адукаваны. З размоў з Уладзімірам Уладзіміравічам я зразумела, што ў натуры чырвонага камандзіра Фрунзе ён бачыў штосьці блізкае яго старэйшаму брату — Юрыю Сабліну. Прыгожы, смелы і рашучы камандзір, адзначаны баявымі ордэнамі ў гады грамадзянскай вайны, у 30-ыя гады ён быў рэпрэсаваны і рэабілітаваны толькі пасля смерці Сталіна.

Надзеі ветэрана на ўздым беларускага кіно, выцісканне “сярэдніх фільмаў” творамі больш высокай вартасці ўскладаліся на пакаленне, “абпаленае ў дзяцінстве вайной”. Корш-Саблін казаў, што ў людзей гэтага пакалення ўжо ёсць духоўная загартоўка, яны прагнуць самавыявіцца, а “набіць руку” ім трэба дапамагчы. І настаўнік Корш-Сабліна па рэжысуры Юрый Віктаравіч Тарыч, з “Лясной былі” якога пачалося беларускае ігравое кіно, пагадзіўся быць мастацкім кіраўніком групы дэбютантаў, якія стварылі кінаальманах “Апавяданні пра юнацтва” (1961). Туды ўвайшлі навелы, пастаўленыя маладымі рэжысёрамі Барысам Сцяпанавым (“Сакратар паваткома”) і Віктарам Туравым (“Камбуд”). Неўзабаве яны створаць адметныя ў беларускім кіно стужкі “Альпійская балада” і “Праз могілкі”. А перад тым былі кінадрамы пра Вялікую Айчынную вайну “Трэцяя ракета” (па аповесці В.Быкава) і “Пісьмы да жывых” Рычарда Віктарава і Валянціна Вінаградава.

Сам Корш-Саблін у гэты час працаваў над экранізацыяй трылогіі Я.Коласа “На ростанях” і лічыў гэтую пастаноўку не толькі надзвычай важнай, але і вельмі складанай. Коласаўскія шыракаплыннае распавяданне і сакавітасць мовы “прагматычны” кінематограф звычайна спрашчае, пазбаўляе пісьменніцкай дэталізацыі. Экранізатары коласаўскай трылогіі (аўтары сцэнарыя А.Куляшоў і М.Лужанін, рэжысёр-пастаноўшчык У.Корш-Саблін, аператар А.Булінскі) адчулі гэта лепш за іншых. Але яны не пагаджаліся з тымі рэцэнзентамі, якія папракалі іх за “бесцырымоннасць” у пераўтварэнні першаасновы:

— Не, мы вельмі паважліва ставіліся да Коласа, — апраўдваўся Корш-Саблін, — але імкнуліся не ілюстраваць яго, а паказаць свае ўяўленні пра вобразы і лёсы герояў.

І тады, калі ён быў мастацкім кіраўніком кінастудыі, і калі ўзначальваў Саюз кінематаграфістаў рэспублікі (1957 — 1974), Корш-Саблін уважліва сачыў за маладой рэжысурай, арыентаваў яе на тое, каб яна не саромелася, перш чым атрымаць самастойную пастаноўку, прайсці практычную вытворчую школу ў якасці другога рэжысёра: “Асвойце,— гаварыў ён, — здымачную пляцоўку разам з выканаўцамі роляў”. Сам ён браў да сябе ў здымачную групу Барыса Сцяпанава, потым Мікалая Калініна. Апошні быў яго сурэжысёрам на фільме “Крушэнне імперыі”, які стаў для майстра апошнім.

Я неаднойчы чула яго парады маладым і нават неяк занатавала іх: “Перш чым прыступіць да работы над фільмам, кожны з вас абавязаны спытаць сябе: што новага, цікавага змагу сказаць з экрана? Калі сказаць няма чаго — навошта брацца за пастаноўку?”.

Уладзімір Уладзіміравіч паспяваў чытаць усё, што пісалася пра беларускае кіно ў прэсе. На яго стале ў Чырвоным касцёле (там месцілася спачатку кінастудыя, а пасля Саюз кінематаграфістаў БССР) ляжалі газетныя выразкі з падкрэсленымі каляровым алоўкам радкамі. Ён прыходзіў на пасяджэнні крытыкаў, слухаў іх дыскусіі. Перад тым, як Уладзімір Уладзіміравіч лёг у бальніцу (адкуль ужо не вярнуўся), я часта заходзіла да яго, каб вырашыць тыя ці іншыя пытанні, звязаныя з падрыхтоўкай да выдання ў Маскве манаграфіі “Кино Советской Белоруссии” (Усесаюзнае выдавецтва “Искусство” выпусціла ў сярэдзіне 70-ых гадоў серыю кніг пра нацыянальныя кінематаграфіі). Наша манаграфія, дзе я была складальнікам і адным з аўтараў, задумвалася як праца калектыўная, праца, якая мусіла паказаць і творцаў, і іх фільмы з гледзішча не толькі крытыкаў, але і саміх кінематаграфістаў.

Сабраць аўтараў (а іх было аж 22) пад адну вокладку было няпроста. Корш-Саблін дапамагаў і аўтараў знайсці, і перамовы з Масквой весці. Сам ён першы напісаў уступны артыкул пад назвай “Дзень сённяшні і дзень заўтрашні”, у якім даў характарыстыку стану беларускага кінамастацтва на той час. Корш згадаў амаль усіх перспектыўных рэжысёраў, аператараў, мастакоў. Выдання кнігі ён ужо не дачакаўся. З нагоды 100-годдзя з дня нараджэння аднаго з пачынальнікаў і руплівцаў нашага кіно, народнага артыста і лаўрэата Дзяржаўнай прэміі СССР Уладзіміра Уладзіміравіча Корш-Сабліна, цікава будзе нагадаць, у якім святле ён бачыў тых, хто ішоў на змену старэйшаму і сярэдняму пакаленням, беручы на сябе адказнасць за будучыню беларускага кіно.

7

У памянёным артыкуле ён пісаў: “Абнаўленне творчага калектыву ідзе па ўсіх накірунках: маладыя аператары, рэжысёры, мастакі ўсё больш упэўнена заяўляюць пра сябе, набываюць вопыт і майстэрства і, па сутнасці, вызначаюць сённяшняе аблічча беларускай студыі”. Іншым з іх, на думку майстра, не стае дакладнасці ў светапогляднай пазіцыі, прафесійнай культуры, хоць гэта з'яўляецца заўсёднай праблемай мастацтва. Для дзеячаў беларускага кіно, кіруючых і творчых, асаблівым клопатам павінны быць асваенне лепшых твораў нацыянальнай літаратуры, тэатра, музыкі, далучэнне да кінавытворчасці таленавітых айчынных акцёраў. Корш-Саблін быў згодны з пісьменнікам І.Мележам, які на пленуме творчых саюзаў па крытыцы (люты 1972 г.) крытыкаваў рэжысёраў “Беларусьфільма” за тое, што яны дзе заўгодна шукаюць сцэнарыстаў і акцёраў, толькі не ў сябе дома. А без родных крыніц не можа быць і кінематографа як з'явы нацыянальнай культуры.

Корш-Саблін высока цаніў раннія фільмы В.Турава, Б.Сцяпанава, Р.Віктарава, І.Дабралюбава (“Праз могілкі”, “Я родам з дзяцінства”, “Альпійская балада”, “Наперадзе — круты паварот”, “Іван Макаравіч”), фільмы для дзяцей Л.Голуба, У.Бычкова, В.Нікіфарава, В.Рубінчыка; як пастаноўшчык шкадаваў, што кінастудыя забылася пра асвоены ў даваенны час жанр сатырычнай камедыі. Свой вопыт экранізацыі камедый К.Крапівы “Пяюць жаваранкі” і “Хто смяецца апошнім” рэжысёр не лічыў узорным, таму што і аўтар сцэнарыя, і пастаноўшчыкі так і не выбралі жанр: засталіся на раздарожжы паміж фільмам-спектаклем і паўнавартаснай экранізацыяй.

У апошняй нашай гутарцы, якая адбылася за два месяцы да яго смерці, Уладзімір Уладзіміравіч, ацэньваючы свой жыццёвы і творчы шлях, прызнаўся, што не ўсе намеры і памкненні здолеў рэалізаваць. Але галоўнай мэце, дзеля якой прыйшоў у кінематограф, — ніколі не здраджваў.*

* Апошняе інтэрв'ю У.У.Корш-Сабліна надрукавана ў манаграфіі аўтара гэтых радкоў “Кинолента длиною в жизнь”. Мн.: БДУ, 1980.

6 У.Корш-Саблін са сваім вучнем, рэжысёрам Мікалаем Калініным. 1970.
7 У.Корш-Саблін (злева) сярод ваенных карэспандэнтаў. 1944 г.

Замалёўкі з натуры

Яўген ГАНКІН

Фільмы Корш-Сабліна я ведаў яшчэ падлеткам, да вайны. Памятаю, які поспех мелі ягоныя "Шукальнікі шчасця" і "Маё каханне". З ім асабіста я пазнаёміўся ў 1943 годзе ў Алма-Аце, куды эвакуявалі большасць савецкіх кінематографістаў. Аднойчы да нас у Інстытут кінематаграфіі завітаў Сігізмунд Наўроцкі, рэжысёр, які да вайны актыўна працаваў у беларускім кіно, і пачаў распытваць пра студэнтаў з Беларусі. Нас такіх было чалавек пяць.

— Вайна, — сказаў Наўроцкі, — скончыцца, трэба будзе аднаўляць беларускі кінематограф, і вам, маладым, давядзецца сур'ёзна ўдзельнічаць у гэтай справе.

Сігізмунд Францавіч пазнаёміў нас з рэжысёрамі Юрыем Віктаравічам Тарычам і Уладзімірам Уладзіміравічам Корш-Сабліным. Сустрэча гэтая была кароткая, Корш і Тарыч адно выказалі пажаданне, каб мы вярнуліся на радзіму, бо ўскладаюць на нас пэўныя надзеі. На развітанне Корш выняў з кішэні чорнага пінжака нататнік, вырваў з яго некалькі аркушаў, на якіх было надрукавана сінім шрыфтам "Заслужаны дзеяч мастацтва БССР У.У.Корш-Саблін", напісаў на іх свой адрас у Алма-Аце і раздаў іх нам з прапановай адведаць яго. Побач з спакойным, разважлівым Тарычам Корш выглядаў знерваваным і стомленым. Запомніўся ягоны схуднелы, бледны, зямлістага колеру твар. Ужо потым я даведаўся, што незадоўга да нашага першага знаёмства Корш быў эвакуяваны ў Алма-Ату з блакаднага Ленінграда.

(...) Трапіць у госці да Корша мне здарылася толькі ў 1945 годзе ў Маскве (кінастудыя ў Мінску тады яшчэ не працавала). Жыў Уладзімір Уладзіміравіч са сваёй жонкай Надзеяй Уладзіміраўнай у невялікім нумары гатэля "Якар" па вуліцы Горкага. Падчас вайны і ў першыя пасляваенныя месяцы ў тым гатэлі жыў шэраг вядомых грамадскіх і культурных дзеячаў Беларусі. У нумары, калі я ўвайшоў, гарэла адна настольная лямпа пад зялёным абажурам, на сталe ляжалі стосы кніг.

— Прыехалі ў час, — сказаў мне Корш (ён выклікаў мяне з Кіева, дзе я толькі што скончыў працаваць у фільме "Зігмунд Каласоўскі") і чамусьці спытаў, колькі мне гадоў.

— Дваццаць тры...

Ён на хвіліну задумаўся, пастукваючы сябе ўказальным пальцам па кончыку носа, і сказаў сваім глухаватым, надтрэснутым голасам:

— Вось... Надзея Уладзіміраўна, — ён кіўнуў у бок жонкі, — кажа мне, што ты яшчэ дзіцё горкае, а я ў твае гады быў ад'ютантам камандзіра кавалерыйскага палка.

Я неяк разгубіўся і ад гэтага рэзкага пераходу на "ты", і ад гэтай заявы, якая мела паказаць мне, што я яшчэ нічога не варты. Ён кінуў на мяне востры вывучальны позірк. Я, у сваю чаргу, глядзеў на яго, міжволі фіксуючы ягоную знешнасць: светлыя, блакітна-шэрыя, крыху пукатыя вочы пад густымі махнатымі бровамі, даволі высокі, злёгку скошаны лоб з радзеючымі валасамі, нос з гарбінкай, крыху ссунуты ўбок. Бледна-бэзавыя, апушчаныя па краях вусны. Наогул твар выразны, запамінальны, просіцца на аловак. Рукі нервовыя, прыгожыя. Сярэдняга росту, крыху прыгорблены.

— Ну, нічога, Жэня, — сказаў ён нарэшце. — Папрацуем з табой, а цяпер пап'ём чаю.

Надзея Уладзіміраўна пачаставала нас няхітрай вячэрай, затым наліла гарбату ў конаўкі, паставіла перад намі вазу з цукеркамі-падушачкамі. Пасля гарбаты Корш дастаў з шуфляды тоўсты, сшыты па краях суровымі ніткамі сцэнарый і падаў мне. Гэта быў сцэнарый фільма "Новы дом". Я пачаў рабіць эскізы.

Калі мы з Коршам абмяркоўвалі накіды й эскізы, мяне, памятаю, уразіла ягонае утылітарнае стаўленне да іх. Я тады ўжо меў пэўны досвед працы з рэжысёрамі, звыкся з іх прыгожымі, артыстычнымі фразамі, вобразным мысленнем, дзе не адразу зразумееш, што да чаго. Корш жа заўсёды крэсліў цангавым алоўкам або асадкай план дэкарацыі й казаў:

— Вось... Мне трэба, каб тут былі вокны, а там дзверы. Тут павінен быць ложак.. Астатняе ты ўжо сам прыдумай.

І ніякай слоўнай аздобы, вобразных выкрутасаў — нават крыўдна бывала. Калі я прыносіў яму ўжо гатовыя эскізы, ён бязлітасна закрэсліваў паралельнымі лініямі дэталі, якія здаваліся яму лішнімі, потым падпісваўся ўнізе: "У.Корш"...

Наша студыя тады яшчэ не мела сваіх павільёнаў, і мы ўвесну 1946 года паехалі на Адэскую студыю будаваць і здымаць дэкарацыі. Матэрыял, зняты ў Адэсе, не ўпадабалі ў Маскве. Пэўны час карэктаваўся сцэнарый, часткова змяніўся акцёрскі і вытворчы склад групы. Улетку і ўвосень мы здымалі натуру ў вёсцы Падгай і яе ваколіцах, а дэкарацыі здымалі потым ужо на "Ленфільме".

У мяне захаваўся малюнак, зроблены падчас здымак "Новага дома". На ім намаляваны Корш у доўгім светлым пінжаку з вялікімі накладнымі кішэнямі, у белай палатнянай фуражцы, якія ў той час насілі многія афіцыйныя асобы, у цёмных штанах-галіфэ і кірзавых ботах. Ён стаіць на фоне аўтобуса, у якім група выязджала на здымкі.

Запомніўся выпадак, калі, у тое ж лета, Корш, два ягоныя асістэнты і я паехалі шукаць бярозавы гай для здымак чарговага эпізоду. У першыя пасляваенныя гады гэта была не такая простая задача. Акупанты высеклі шмат лясоў, асабліва абапал дарог, — страшыліся партызанаў. Нехта параіў нам месца, дзе быў такі гай. Надвор'е стаяла цудоўнае, па-летняму цёплае. Корш быў вясёлы й гаваркі, ён распавядаў нам смешныя выпадкі, што здараліся на здымках ягоных фільмаў. Кіроўца, малады дэмабілізаваны хлопец, відаць, кепска ведаў маршрут, не там збочыў, і мы з размаху ўехалі ў нейкі двор, падобны да былой панскай сядзібы. Тут было шмат народу — скалечаныя, апачвараныя людзі без рук, без ног, сляпыя... Як высветлілася, мы трапілі ў дом інвалідаў вайны. Калі выехалі назад на дарогу, шафёр спытаў: куды цяпер?

— У Падгай, — сказаў Корш.

Усім нам было няёмка. Корш сядзеў бледны, ён сашчапіў рукі на каленях і ўтаропіўся ў дарогу. За ўвесь зваротны шлях ён не вымавіў ніводнага слова. Некалькі дзён пасля гэтага ён быў пад уражаннем ад убачанага і работа не клеілася... Знайшлі мы патрэбны нам гай ужо без Корша пад Фаніпалем.

Уставаў Корш, як правіла, рана і выпраўляўся разам з аператарам Уладзімірам Рапапортам выбіраць або ўдакладняць месца здымкі. Часам яны бралі з сабой і мяне. Дамаўляліся звычайна лёгка, без спрэчак вырашалі, дзе і якія дэкаратыўныя дабудовы трэба зрабіць. Да васьмі гадзін ранку, калі збіралася ўся група, мізансцэна была цалкам адпрацаваная.

Некалькі разоў група збіралася надвячоркам з урачыстых нагодаў. Аднойчы мы сабраліся адзначыць саракагоддзе асістэнта аператара. Прыйшлі акцёры Лідзія Смірнова, Яўген Самойлаў, Віктар Хахракоў, Канстанцін Сарокін. Прыйшоў і Уладзімір Уладзіміравіч. Было яму тады гадоў сорак сем. Выпівалі, і ён не адставаў ад усіх. Вечарына прайшла цёпла, казалі шмат добрых словаў і юбіляру, і Коршу, і акцёрам.

Хтосьці спытаўся ў Корша, чаму ў яго падвойнае прозвішча — Корш-Саблін? І ён адказаў, што ўнаследаваў прозвішчы двух знакамітых дзядоў — тэатральнага антрэпрэнёра й драматурга Корша і не менш вядомага кнігавыдаўца Сабліна.

Фільм "Новы дом" не атрымаўся. Першы пасляваенны блін выйшаў комам. У сцэнарыі фільма не было жыццёвай праўды. Пасляваенная беларуская вёска была паказаная ў ім лакіравана. Памятаю, у свой час я з другім рэжысёрам фільма быў на прыёме ў Васіля Іванавіча Казлова, першага сакратара Мінскага абкама і гаркама КПБ(б). Для здымак фільма нам была патрэбна новая, заможная, цагляная вёска, і мы хацелі параіцца з Казловым, дзе знайсці такую ў Мінскай вобласці. Калі мы коратка пераказалі яму сюжэт, Васіль Іванавіч паставіўся да яго рэзка адмоўна, бо адразу адчуў фальш. Была яшчэ надзея на жанр — лірычная камедыя схавае нацягнуты сюжэт... Быў разлік і на папулярных акцёраў, на музыку, але нават цудоўная, таленавітая музыка Дунаеўскага не здолела ўратаваць рыхлы сцэнарый. Песні з гэтага фільма так і засталіся жыць самастойна, безадносна да фільма. Корш адчуў нежыццёвасць сцэнарыя ўжо падчас здымак. Памятаю, нейкі эпізод ніяк не атрымліваўся, і Корш яго выкінуў. Прыйшоў з пратэстам аўтар сцэнарыя Яўген Памешчыкаў:

— Улазімір Уладзіміравіч, што ж вы выкінулі эпізод, нават са мной не параіліся?

Рэжысёр строга паглядзеў на яго, пажаваў вуснамі, а потым сказаў:

— Які ж гэта эпізод, калі акцёры не могуць яго сыграць? Што ж ты пішаш усялякую лухту? Знайшоўся мне Леў Талстой!

Адразу па выхадзе фільма з'явіліся адмоўныя рэцэнзіі ў друку. Нават "Кракадзіл" змясціў малюнак: два чалавекі ідуць паўз дом, на якім напісана "Беларусьфільм". Адзін пы-

1 Кадр з фільма "Новы дом" (1947). У цэнтры — Л.Смірнова (старшыня калгаса Марыя Сцяпанаўна, нявеста) і Я.Самойлаў (дэмабілізаваны капітан Вішняк, жаніх).
2 Фрагмент рэкламнага плаката да стужкі "Канстанцін Заслонаў". У галоўнай ролі — У.Дружнікаў.

3

таецца ў другога: "Што там за грукат?" Другі адказвае: "Новы дом, а праваліўся".

Корш з болем перажываў няўдачу. Ён заўважна змарнеў, задумаўся. Аднак ён належаў да тых людзей, якіх няўдачы не ломяць, а загартоўваюць. Ён умеў вучыцца на памылках. Цяпер ён шукаў сцэнарый змястоўны і пафасны. Праз год ён ужо з захапленнем працаваў над сцэнарыем, які яго ўсхваляваў. Гэта быў этапны для беларускага кіно "Канстанцін Заслонаў". Фільм меў вялікі поспех у гледача. Прэса аднадушна ацаніла яго як заўважнае дасягненне "Беларусьфільма". У 1950 годзе Корш быў узнагароджаны Дзяржаўнай прэміяй СССР.

Поспех акрыліў Корша. Ён зноў паверыў у свае творчыя сілы, у яго з'явілася шмат новых задумаў, пераўтварыўся ён і знешне. На працу прыходзіў свежы, у выдатным сінім гарнітуры і тонкай шэра-блакітнай кашулі з вострымі канцамі каўняра, вочным гальштуку з чырвонымі і сінімі палоскамі, у цудоўным шэрым капелюшы. Аднекуль у яго з'явіўся інкруставаны белым металам кіёк. Корш, уласна, не абапіраўся на яго, а толькі крыху гуляўся з ім. Увогуле, я заўважыў тады ягоную асаблівую, амаль дзіцячую любоў да рэчаў, якімі ён карыстаўся. Было бачна, што ён з задавальненнем дастае з кішэні шыкоўнае вечнае пяро, бурштынавы муштук або кішэнны гадзіннік. Ён даставаў з шуфляды касцяны нож, секунду любаваўся ім, а ўжо потым разразаў ім старонкі часопіса або кнігі.

У канцы саракавых гадоў у нашым кінематографе наступіў перыяд гэтак званага малакарціння. На ўсіх студыях закрывалі адзін сцэнарый за другім. У той час я надумаў напісаць партрэт Корша. Я папрасіў яго пазіраваць, хоць і сумняваўся, што ён пагодзіцца. На маё здзіўленне, ён ахвотна пагадзіўся і сеансаў пяць па дзве гадзіны вельмі дысцыплінавана сядзеў у сваім антыкварным, чырвонага дрэва фатэлі.

Колькі я ведаў Корша, ён кепска чуў. Першыя гады нашага знаёмства ён звычайна падчас размовы з кім-небудзь прыкладаў далонь да вуха. Апошнія ж гады насіў вялізныя рагавыя акуляры са слыхавым апаратам. Калі я пісаў ягоны партрэт, ён, узнімаючыся, каб выключыць чайнік на кухні, казаў мне:

— Іншыя чуюць, калі чайнік кіпіць, а я вызначаю па паху.

Ён не хаваў сваю хібу і часта казаў свайму новаму суразмоўцу:

— Гаварыце гучней, я кепска чую.

Калі я пісаў Корша, у яго часова жыў Юрый Віктаравіч Тарыч. Звычайна яго ўдзень не было дома, Тарыч рабіў на студыі нейкі нарыс, а Тацяна Уладзіміраўна, ягоная жонка, сядзела ў двары. Аднойчы я не заспеў Корша ва ўмоўлены час, дзверы адчыніў Тарыч. На плечы ў яго быў накінуты старамодны клятчасты плед.

— Уладзімір Уладзіміравіч хутка прыйдзе, — сказаў Тарыч. — Ён прасіў прабачыць і пачакаць яго.

Мы зайшлі ў кабінет Корша, дзе стаяў няскончаны партрэт. Тарыч запрасіў мяне прысесці. Гледзячы на партрэт, ён сказаў:

— А вы вельмі ўдала ўхапілі характар Корша... Адразу відаць, што гэта чалавек энергічны, разумны... Так, — паўтарыў ён, нібы самому сабе, — чалавек ён разумны і хітры...

Я ведаў, што Тарыч не мае рацыі ў ацэнцы партрэта, а пахваліў ён яго, мяркую, з далікатнасці свайго характару. У глыбіні душы я быў незадаволены партрэтам, бо так і не здолеў паказаць характар рэжысёра. Партрэт застаўся ў кватэры Корша. Ён павесіў яго над сваім пісьмовым сталом.

Праз шмат гадоў, недзе ў 1965-ым, Корш папрасіў мяне зайсці да яго дахаты і падпісаць партрэт:

— А то ён патрапіць калі-небудзь у музей, і ніхто не будзе ведаць, хто яго напісаў... — І хітравата спытаў: — Як ты мяркуеш, Жэня, трапіць ён у музей?

Ужо пасля смерці Уладзіміра Уладзіміравіча я наведаў ягоную кватэру і зноў, праз дваццаць пяць гадоў, убачыў гэты партрэт, і зноў пераканаўся, што да канца не раскрыў складанага, супярэчлівага Коршавага характару.

У 1953 годзе я працаваў з Коршам над стужкай "Пяюць жаваранкі" паводле сцэнарыя Кандрата Крапівы. Той самай групай мы здымалі і фільм-спектакль "Хто смяецца апошнім", таксама паводле Крапівы. У гэтых двух фільмах здымаліся цудоўныя беларускія акцёры, гонар айчыннага тэатра: Г.Глебаў, П.Платонаў, Л.Ржэцкая ды іншыя. Корш бясконца паважаў іх, давяраў іх таленту і досведу. Падчас здымак ён рэдка рабіў заўвагі, і то пераважна па мізансцэнах.

За Астрашыцкім Гарадком здымаўся эпізод з "Хто смяецца апошнім". Глебаў меўся зняцца ў невялікім праходзе па сцяжынцы да геалагічнай лабараторыі. Да здымкі заставалася больш за гадзіну, і Глебаў вырашыў парэпеціраваць за пагоркам, каб ніхто яго не бачыў. Ён доўга шукаў паходку Тулягі, смешна пераступаючы сагнутыя ў каленях ногі. Ён спрабаваў розныя варыянты — то закладваў рукі за спіну, то складваў іх перад сабой. Галаву ён то схіляў набок, то смешна ўцягваў у плечы. Усё гэта я выпадкова падгледзеў праз маленькае акенца дэкарацыі, дзе займаўся рэквізітам. У дэкарацыю ўвайшоў Корш і таксама залюбаваўся рэпетыцыяй Глебава.

— Вось гэта сапраўдны акцёр, працаўнік, — сказаў Корш, — вось у каго маладыя павінны вучыцца! — І, яшчэ хвіліну паназіраўшы ігру Глебава, дадаў: — Акцёр вышэйшага класа!

Ужо пазней, у фільме "Пасеялі дзяўчаты лён", здымаўся эпізод у праўленні калгаса, дзе Глебаў (дзед Бабак) павінен быў проста прысутнічаць у кадры. Асаблівай акцёрскай нагрузкі ў яго не было, але ён заўсёды шукаў свой акцёрскі малюнак і ў даным выпадку таксама знайшоў яго: калі хтосьці з акцёраў даставаў у кадры пачак папярос, Глебаў кожнага разу цягнуўся да пачка, браў двума пальцамі папяросу і клаў яе на запас за вуха. Корш сказаў мне ціха:

— Вось гэта акцёр! Іншы стаяў бы як слуп, а Глебаў — гэта Глебаў!

Ён добра казаў і пра Платонава, і пра Полу, і пра іншых нашых акцёраў.

"Пасеялі дзяўчаты лён" быў апошнім фільмам, над якім мне выпала працаваць з Коршам. Чамусьці запомнілася, як ён доўга разглядаў эскіз "Пакой Надзейкі", а потым сказаў:

— Ты, Жэня, добры мастак, але падушкі маляваць не ўмееш. — Дастаў з кішэні пінжака асадку і па-свойму перамаляваў падушку, што мелася ляжаць на ложку.

Натурную частку фільма мы здымалі за Любчай, дзе раскінуліся бясконцыя блакітныя палі ільну. Дэкарацыі мы здымалі на "Ленфільме" і часткова ў Мінску, у будынку касцёла, дзе тады месцілася наша студыя. Захаваўся ў памяці смешны выпадак. Па сцэнарыю адно з палёў ільну мусіла быць застаўленае камянямі-валунамі. Мы з Коршам дамовіліся, што зробім для агульнага плана бутафорскія камяні і толькі для буйнога плана пакладзем некалькі сапраўдных. Так мы і зрабілі. На студыі з фанеры, абцягнутай мешкавінай, стварылі штук пяцьдзесят вялізных валуноў, абмазалі іх, як належыць, алебастрам і гіпсам. Я сам сачыў, каб маляры пафарбавалі іх як трэба. Камяні атрымаліся надзіва натуральныя, нават больш пераканаўчыя, чым пакладзеныя на першы план сапраўдныя. Мы расклалі іх па полю. Корш, калі прыехаў на здымку, быў чамусьці не ў гуморы. Яму здалося, што сапраўдныя камяні ляжаць не там, і, гукнуўшы: "Прыбярыце адсюль вашу бутафорыю!" — стукнуў мыском чаравіка па валуне, але тут жа схапіўся за нагу, скрывіўся ад болю. Праз хвіліну ён ужо ўсміхаўся:

— Падманулі вы мяне, мастачкі!

Увогуле ж становішча з фільмам было далёка не вясёлае. Гэтая стужка пра калгаснае жыццё, як у свой час і "Новы дом", атрымалася вельмі слабая, малавыразная. Фільм не закрануў сур'ёзных праблем тагачаснай вёскі, быў пабудаваны на дробязным канфлікце. Зрэшты, гэта была бяда многіх фільмаў, што выходзілі тады на экран. Прэса і ў гэты раз крытыкавала стужку; з фельетонам "Плач ля каменя" выступіў Андрэй Макаёнак. Корш разумеў абгрунтаванасць гэтай крытыкі, але, тым не менш, перажываў.

4

Як я ўжо казаў, нястомнага Корша крытыка падсцёбвала, і наступны ягоны твор, "Чырвонае лісце", стаў адной з вяршыняў беларускага кіно. Гэта быў фільм эпічны, з рамантычнай афарбоўкай. На бяду, менавіта на гэтым фільме Корш цяжка захварэў. Ад гэтай хваробы ён так і не ачуняў да канца жыцця, хоць працягваў працаваць з уражальнай энергіяй.

Падчас ягонай хваробы ім самаахвярна апекавалася Надзея Уладзіміраўна, якая ўсе гады іх супольнага жыцця з вялікай пяшчотай ставілася да Уладзіміра Уладзіміравіча. Яна была ягоным верным сябрам і найбліжэйшым памочнікам. На ўсіх фільмах Корша яна была рэжысёрам-мантажорам, дапамагала яму ў падборы

3 М.Жараў (Шыпшынскі), І.Арэніна (Стася) і Э.Павулс (Мяцельскі) у фільме "Чырвонае лісце".
4 Кадр з фільма "Першыя выпрабаванні" паводле трылогіі Я.Коласа "На ростанях" (1961): Е.Карнілава (Вольга), Ф.Шмакаў (Бальшавік) і Э.Ізотаў (Лабановіч).
5 У.Корш-Саблін з дачкой Любачкай. 1940 г.

акцёраў, імкнулася вызваліць яго ад побытавых дробязяў, якія маглі зашкодзіць ягонай працы.

Яшчэ на фільме "Маё каханне" ў іх нарадзілася дачка, яны яе назвалі Любоўю, Любай. Дзіця неўзабаве памерла. Смерць дачкі моцна паўплывала на іх абодвух, паглыбіла іхнюю ўзаемную прыхільнасць. Калі мы былі з фільмам "Хто смяецца апошнім" у Адэсе, Корш мне сказаў, што быў на магіле дачкі і даў грошай старажу могілак, каб той даглядаў яе...

Уражвала невычэрпная энергія Корша. Ён быў мастацкім кіраўніком студыі і першым сакратаром Саюза кінематаграфістаў БССР, ён прысутнічаў на ўсіх пасяджэннях мастацкай рады, сачыў за працай іншых рэжысёраў, апекаваўся побытавымі праблемамі іншых сябраў Саюза. Апроч таго, ён актыўна ўдзельнічаў у грамадскім і культурным жыцці рэспублікі. Так было і ў пяцьдзесят гадоў, і ў амаль семдзесят пяць. Штодзень а дзевятай раніцы яго можна было ўбачыць на ганку кінастудыі. Улетку — у цёмным гарнітуры, узімку — у цёмнасінім паліто са светлым каракулевым каўняром, у такой жа шапцы, з пузатым карычневым партфелем у руцэ. Потым то тут то там у калідорах мільгала ягоная жывая не па ўзросту фігура, і тады забывалася, не хацелася верыць, што ён вельмі хворы...

Корш бываў часам рэзкі ў сваіх меркаваннях, не заўсёды меў рацыю, але ён ніколі не іграў гэткага дабрака; не ўсе яго любілі, стаўленне да яго было рознае, аднак усе яго паважалі і прыслухоўваліся да ягоных меркаванняў, а свае думкі ён бараніў упарта і бескампрамісна і ў тых выпадках, калі гэта залежала ад яго, стаяў на сваім да канца. Яго часам абвінавачвалі ў закасцянеласці ды іншых заганах. Казалі, што ён заціскае маладых рэжысёраў, але ягоныя крытыкі не заўсёды мелі рацыю. Атрымаць самастойную пастаноўку маладому рэжысёру тады было складана, у пяцідзесятых гадах маладымі рэжысёрамі цалкам сур'ёзна лічыліся людзі саракагадовага ўзросту. Лічылася натуральным, што малады рэжысёр павінен прайсці шматгадовую стажыроўку ў больш вопытных майстроў. Пры ўсім тым у тыя гады пачалі свой творчы шлях у рэжысуры С.Сплашноў, І.Шульман, М.Фігуроўскі, а пазней, больш шчасліва, І.Дабралюбаў, В.Тураў, В.Чацверыкоў, Б.Сцяпанаў, М.Калінін, У.Нікіфараў і В.Рубінчык. Значная частка рэжысёраў, што прыйшлі на студыю ў 60-ыя—70-ыя гады, былі мастакамі новых творчых прынцыпаў, са сваімі навацыямі, метафарычнасцю мовы. Корш належаў да іншай мастацкай генерацыі, але ён чуйна сачыў за тым новым, што з'яўлялася ў працах маладзейшых калег, і імкнуўся іх зразумець.

У кіно, як і ў іншых сферах мастацтва, здараюцца перыяды складаныя і больш спакойныя. Коршу давялося жыць у вельмі складаны час. У апошнія 10—15 гадоў ягонага жыцця палярызацыя паміж "маладымі" і "старымі" была асабліва моцная. Сам Корш, зразумела, таксама быў аб'ектам "наездаў" маладых рэфарматараў. На нейкі час "маладыя" нават адасобіліся ў сепаратнае моладзевае аб'яднанне. Не кожны здолеў бы кіраваць творчым працэсам студыі ў такой сітуацыі. Мяркую, калі б не вопыт Корша, варажнечы было б нашмат больш. Паступова страсці ўлегліся і неабходнасць у моладзевым аб'яднанні неяк знікла сама па сабе.

5

Многія фільмы Корша адзначаны глядацкай увагай, прэміямі і прызамі. Ён быў народным артыстам СССР і БССР, лаўрэатам Дзяржаўных прэмій СССР і БССР. Але, не зважаючы на гэта, як мастак ён быў незадаволены сабой, марыў пра новыя пастаноўкі.

Памёр Уладзімір Уладзіміравіч у адзін з цёплых восеньскіх дзён 1974 года... Мне выпаў сумны абавязак аформіць фае Беларускай філармоніі да грамадзянскай паніхіды. Са сцяны глядзела вялікая фатаграфія Корша з жывым, крыху сумным выразам. Прыйшло свет народу. Былі ягоныя паплечнікі, калегі з іншых сфераў мастацтва. Яны прыйшлі развітацца з нястомным працаўнікам, адным з заснавальнікаў і непасрэдных стваральнікаў беларускага кіно.

Пераклад з рускай мовы.

Месца дзеяння — ускраіна, двор, барак

Ала БАБКОВА

Кожны год журналісты дапытваюцца ў арганізатараў "Лістапада": чаму менавіта гэтыя, а не іншыя стужкі трапляюць на фестываль? І кожны раз прэзідэнт "Лістапада" Расціслаў Янкоўскі цярпліва адказвае: на мінскі фестываль адбіраюцца лепшыя карціны, створаныя на постсавецкай прасторы за апошнія год-два. Увогуле кажучы, такі фестываль — гэта эстэтычная раскоша, якую дазваляюць сабе толькі Масква, Піцер і беларуская сталіца. Нават "Кінатаўр" у Сочы і "Кінашок" у Анапе не маюць у сваіх праграмах такой канцэнтрацыі таленавітага кіно, бо там яны складаюцца з новых стужак, якія яшчэ нідзе не былі "засвечаны". "Лістапад" з'яўляецца "фестывалем фестываляў", г. зн. робіць селекцыю сярод карцін, якія, вандруючы па фестывальных арбітах, былі адзначаны тымі або іншымі прызамі.

Гэты, шосты па ліку, "Лістапад" трапіў пад патранаж прэзідэнта Рэспублікі Беларусь. Увага галоўнай асобы дзяржавы прынесла матэрыяльную падтрымку ў памеры 4 млрд. беларускіх рублёў. У цырымоніі адкрыцця бралі ўдзел прадстаўнікі Адміністрацыі прэзідэнта і ўрада, а таксама дэпутаты Дзяржаўнай Думы Расіі Сяргей Бабурын, Уладзімір Сямага і Станіслаў Гаварухін. Два апошнія мелі непасрэднае дачыненне да "Лістапада-99": Сямага зняўся ў невялічкай ролі следчага ў карціне Гаварухіна "Варашылаўскі стралок".

Калі ў час культурнай акцыі на сцэну выходзяць палітыкі, пачынаецца "змяшэнне жанраў". Нічога кепскага ў "поліжанравасці" няма — для фестываляў гэта абставіна натуральная, — калі б не даўжэзная прамова прэм'ер-міністра і стужка "Кахаць па-руску-3. Губернатар" Яўгена Мацвеева, якой "Лістапад-99" стартаваў. Можа, добра, што хрустальную вазу — прыз беларускага прэзідэнта з фармулёўкай "За маральнасць і духоўнасць" — Я.Мацвееў атрымаў да паказу фільма. Бо пасля дэманстрацыі карціны арганізатары фестывалю і акцёры фільма (беларусам дасталіся дзве салідныя ролі і шэраг эпізадычных) адводзілі вочы, а крытыкі не скваплiліся на "кампліменты". Не стану кранаць пытанні "маральнасці", а "духоўнасць" у "Кахаць па-руску-3" патыхае творчай немаччу. Фільм з'яўляецца ўзорам постсавецкай палітычнай кан'юнктуры, да якога нават прыхільнікі рэжысуры Я.Мацвеева, напэўна, паставяцца іранічна. У "Каханнях" № 1 і № 2 сатанінская сілы цікавіліся выключна барышамі без усялякай ідэалагічнай падаплёкі. У № 3 — каб увесці "беларускі матыў" (падзяка за матэрыяльную дапамогу) — Я.Мацвееў з

1

1 "Георгікі". Рэжысёр Сулеў Кээдус (Эстонія).

сааўтарамі прыдумалі "актуальную" драматургічную лінію: мафіёзны клан імкнецца сарваць падпісанне дагавора аб супрацоўніцтве паміж беларускім і расійскім калгасамі. Супрацьстаянне Расіі і NATO з палітычнай сферы перанесена ў бытавую, але чамусьці менавіта расійскія злачынцы выступаюць супраць інтэграцыі. Шукаць нейкую логіку ў стужцы — пусты занятак, бо яна разлічана на гледачоў з самымі простымі густамі.

Дарэчы, мінскія гледачы паставілі карціне Я.Мацвеева даволі высокі бал — 7,7 па дзесяцібальнай шкале (дзесятае месца сярод семнаццаці фільмаў праграмы). За ім ідуць наступныя фільмы: беларускі "Тры жанчыны і мужчына" (7,2), азербайджанскі "Сям'я" (7,1), літоўскі "Двор" (7), расійскі "Прывітанне ад Чарлі-трубача" (6,9), украінскі "Аве Марыя" (6,8), расійскі "Кітайскі сервіз" (5,7).

Думаю, завышаны бал стужка "Кахаць па-руску-3" атрымала з прычыны глядацкай любові да акцёра Я.Мацвеева, які іграе губернатара Мухіна, ды камерцыйна разлічанай "перамогі дабра над злом".

Зразумелай здаецца заніжаная ацэнка стужак "Сям'я" рэжысёраў Рустама Ібрагімбекава і Р.Мірзоева, "Двор" Валдаса Навасайціса і "Прывітанне ад Чарлі-трубача" Уладзіміра Грамацікава. Гэтыя карціны маюць мінорную інтанацыю, запаволены сюжэт, пасіўных герояў. Між тым фільмы зусім нядрэнныя. У развважлівым

кінааповедзе яны адлюстроўваюць сацыяльныя працэсы 90-ых гадоў у Азербайджане, Літве і Расіі з акцэнтам на нацыянальных асаблівасцях. Увогуле лістападаўская праграма 1999 г. дае нямала адказаў на пытанне "Што з намі адбываецца?".

Першае месца мінская аўдыторыя аддала "Варашылаўскаму стралку" (8,82 бала). Ён атрымаў галоўную ўзнагароду — прыз глядацкіх сімпатый. Фільм С.Гаварухіна, як і фільм Я.Мацвеева, разлічаны на псіхалогію масы. Аднак, у адрозненне ад стужкі апошняга, сюжэт "Варашылаўскага стралка" добра прадуманы і выкананы на ўзроўні калі не майстэрства, дык умельства. Рэжысёр апелюе да свядомасці чалавека, які інстынктыўна падзяляе яго пункт гледжання на жыцейскія з'явы: калі не можаш дамагчыся справядлівасці ў дзяржаўных установах, учыні самасуд. Так і робіць герой стужкі, ролю якога выконвае Міхаіл Ульянаў:

2

3

аднаму з гвалтаўнікоў унучкі адстрэльвае мужчынскі гонар (страляе у пах), другога спальвае жыўцом, трэцяга запалохвае да вар'яцтва. Словам, сучасная байка пра новага графа Монтэ-Крыста. Трэба сказаць, што такая фабула вельмі распаўсюджаная ў стужках 90-ых гадоў. У тым ліку і ў беларускіх: у фільме "Дзякуй Богу, не ў Амерыцы" Эдуарда Садрыева (1992) былы палкоўнік міліцыі захоплівае банк, каб расквітацца з мярзотнікамі-нуварышамі; у карціне "У папа быў сабака" Барыса Няўзорава (1993 г.) несправядліва асуджаны чалавек помсціць начальніку і судовай чыноўніцы; у стужцы "Сын за бацьку" Мікалая Яроменкі-малодшага (1995) група народных мсціўцаў дае рашучы бой карумпаваным злачынцам. Такім чынам, стаўка на "глядацкае кіно" спараджае сюжэты-варыяцыі і фільмы-блізняты.

Расійска-казахская карціна "Фара" Абая Карпыкава, якая ішла амаль "ноздра ў ноздру" з "Варашылаўскім стралком" (8,79 бала), таксама належыць да масавага кіно. (Фільм браў удзел у конкурснай праграме XXI Маскоўскага міжнароднага фестывалю, дзе прыз за лепшую мужчынскую ролю атрымаў акцёр Фархад Абдраімаў.) У "Фары" ёсць уся атрыбутыка крымінальна-відовішчнага фільма: разборкі крутых хлопцаў, пагоні, выбухі, музычная "папса". Аднак А.Карпыкаў робіць з усяго гэтага крыху іранічны кінакактэйль, а ў цэнтр ставіць нестандартнага героя. Буйнагабарытны Фархад па мянушцы "Фара", атожылак усходняга багацея, не меў нармальнага дзяцінства. Паралізаванае дзіця бацька шчодра адорваў цацкамі-робатамі, а таму хацелася загартоўвацца ў хлапечых бойках, гуляць у футбол і заваёўваць прыхільнасць юных прыгажунь. Боб, лепшы сябра Фары-Фархада, недзе пачуў, што немач можна пераадолець шокам. Трапіўшы ў стрэсавую сітуацыю, Фара сапраўды пакідае інвалідную каляску, але гэты эксперымент каштаваў жыцця Бобу. І вось праз гадоў дваццаць лагодны, наіўны Фара, які працуе кухарам у кафэ, трапляе ў крымінальны пераплёт з-за бацькоўскіх грошай...

Маладзёжнае кінавідовішча такога кшталту пусціў у экраннае абарачэнне ў 80-ыя вядомы рэжысёр Сяргей Салаўёў ("Аса", "Чорная ружа — эмблема смутку, чырвоная ружа — эмблема кахання"). А.Карпыкаў — таленавіты вучань і інтэрпрэтатар Салаўёва. Фільм культывуе такія маральныя катэгорыі, як шчырасць душы і чалавечая годнасць (таму і выклікае добрыя пачуцці).

Недзе паміж адкрытай камерцыйнасцю і імкненнем захаваць прафесійнае рэнамэ завісла дэбютная меладрама ўзбека Рауфа Кубаева "Белы танец" (расійскай вытворчасці). На першым плане ў фільме — "мяккі" стрыптыз у неблагім выкананні Вольгі Цырсен. Канешне ж, Аліна, гераіня стужкі, вымушана працаваць у начным бары з-за жыццёвай неўладкаванасці; канешне ж, на яе шляху павінны сустракацца злодзеі і прынцы — і сустракаюцца. Фільм Р.Кубаева не саслізвае ў сентыментальную безгустоўнасць, аднак і не ўзнімаецца да якой-небудзь каштоўнай думкі. Гледачам фільм спадабаўся, бо атрымаў 8,1 бала. Ён падзяліў пятае месца з фільмам "Барак" (таксама 8,1), які адзначыла як лепшую стужку "Лістапада-99" журы кінематаграфістаў.

"Хто, калі не мы" расіяніна Валерыя Прыёмыхава (8,7, трэцяя пазіцыя) — праблемная карціна для моладзі з шэрага тых, што гэты рэжысёр-акцёр рабіў і ў савецкія часы. "Ратуй іншых — уратуешся сам", — раіць рэжысёр (ён сам выконвае галоўную ролю выпівакі, які рупіцца пра лёс нешчаслівага хлопчыка). Па мастацкіх якасцях, на маю думку, гэтую стужку варта паставіць пасля ўсіх, што будуць пералічаны далей. А далей згадаю стужкі, кожная з якіх можа лічыцца дасягненнем нацыянальных кінематаграфій 90-ых гадоў.

Упершыню на "Лістапад" трапіў эстонскі фільм, і вельмі добра, што менавіта "Георгікі" маладога рэжысёра Сулева Кээдуса не абмінулі фестываль. У карціне апавядаецца пра тое, як на востраве, дзе (у 50-ыя гады) жывуць Стары і Хлопчык, вайскоўцы праводзяць нейкія выпрабаванні. Стары павінен дакладваць па тэлефону, які "квадрат" можна падвергнуць абстрэлу. У ціхія часы абарыген піша ўласныя "Георгікі". Герой атаясамліваецца са старажытнарымскім паэтам Вергіліем, які стварыў "Земляробавы вершы" недзе ў 37-30 гг. да нашай эры. Апісанні астравіцяніна — гэта і гістарычная даведка пра маленькую краіну Эстонію, і "рэакцыя" прыроды на падзеі, што адбываліся раней і адбываюцца цяпер, і звычайныя сялянскія парады дасведчанага садавода, пчаляра, знаўцы жывёлы. Стары ўжо звыкся з пастаянным пеклам, калі — у час выбухаў — усё жывое і нежывое ўздымаецца на дыбкі. Але аднойчы пасля звар'яцелых гукаў прыйдзе цішыня: востраў і яго насельнікі стануць нябожчыкамі, сыдуць у невараць. Сулеў Кээдус дае абагульнены вобраз трагедыі народа, зямлю якога спаскудзілі чужынскія ўлады.

З пункту гледжання прафесійнасці стужка пабудаваная бездакорна. Удзячныя кінематаграфісты прысудзілі "Георгікам" спецыяльны прыз з кароткай і шчырай фармулёўкай: "За ўсё!". Журы кінапрэсы аддала прыз за лепшую мужчынскую ролю Эвальду Аавіку, выканаўцу ролі Старога. У гледачоў карціна таксама заняла высокае — чацвёртае — месца (8,3 бала).

Пятае месца — у "Барака" Валерыя Агароднікава (нагадаю, у глядацкай аўдыторыі ён падзяліў гэтае месца з "Белым танцам"). Фільм — з серыі "дзеці пра бацькоў". Гэта настальгічны ўспамін пра расійскія "камуналкі" 50-ых гадоў, у якіх жыў дух братэрства і ўзаемадапамогі, у якіх здараліся падзеі і сумныя, і вясёлыя і дзе прысуд над вінаватым быў неаспрэчны. У кадры "салірующь" то хітраваты аднаногі фатограф, то кустодзіеўская прыгажуня, то

4

пакутнік-немец, то без'языкі татарын, то маладзы супрацоўнік мясцовага КДБ. Цікавы кантраст ва ўспрыманні "Барака" гледачамі розных пакаленняў. Рэакцыя "бацькоў": "Як дружна жылі мы ў тую эпоху прымусаў і нефарбаваных падлог!" Рэакцыя "дзяцей": "Гэта ж жах! Усе разам і ўсё разам — як у турме!"

А цяпер — пра "Малох" (7,9 бала, шостае месца), стужку, на якую імкнуўся патрапіць амаль увесь Мінск, бо каналы ТБ у розных кінаперадачах шмат цытуюць фільм, але не ведаюць, як яго трактаваць. Дзеючыя асобы фільма — Гітлер, яго каханка Ева Браўн, асяроддзе фюрэра. Аднак фільм не палітычны, што неаднаразова падкрэсліваў рэжысёр Аляксандр Сакураў. А як гэта можна глядзець на ўсясветнага злачынцу з іншага боку? Кагосьці фільм пакарыў. Журы кінематаграфістаў палічыла А.Сакурава лепшым рэжысёрам "Лістапада-99". Маё стаўленне да фільма стрыманае. Бачна, што — і не толькі ў гэтай стужцы — А.Сакураў спрабуе прабіцца ў нейкае новае кінавымярэнне. Кожны раз у мяне мільгае думка: вось-вось гэта адбудзецца, калі не цяпер, дык у наступным фільме. Але заўсёды – расчараванне. У папярэдняй карціне, "Маці і сын", А.Сакураў даследуе тыя апошнія абертоны любві, якія ўзнікаюць толькі на парозе смерці. У сцэнарыі Юрыя Арабава трагедыя маці ёсць, бо пачуцці сына прывялі яго да смерці. У фільме ж героі перашэптваюцца то ў доме, то на прыродзе і... нічога не здараецца. Адзінае, што адзначаеш, дык гэта тое, што рэжысёр здольны перадаць вечнае існаванне паветра, дрэў, гукаў зямлі. Мне здаецца, у пошуках найбольш адэкватнай перадачы атмасферы А.Сакураў губляе сэнс дзеяння. У "Малоху", напрыклад, прыцягваюць увагу твары бліскучых акцёраў Леаніда Мазгавога і Алены Руфанавай, якія выконваюць ролі галоўных персанажаў. Але на працягу ўсяго фільма твары ледзьве бачныя скрозь туманную заслону. Між тым хочацца схапіць, не выпусціць з-пад увагі пераходы, выбухі настрою

2 "Райскія птушкі". Рэжысёр Гадэрдзі Чахелі (Грузія).
3 "Хто, калі не мы". Рэжысёр Валерый Прыёмыхаў (Расія).
4 "Фара". Рэжысёр Абай Карпыкаў (Расія—Казахстан).

Адзі (так клічуць Гітлера прыбліжаныя), які то плаксіва скардзіцца Еве на хваробу страўніка, то засынае перад світай (або робіць выгляд), то паддаецца псіхозу правадыра, хоць паблізу і няма натоўпу, што яго абагаўляе. Розумам заўважаеш: рэжысёр сутыкае каханне і адсутнасць кахання; Ева хоча пакарэння, залежнасці, аднак яе выбраннік мёртвы калі не целам, дык душой. Але эмацыянальна прасякнуцца не можаш: у кадры амаль увесь метраж — шэрая вуаль. Куды цікавей чытаць сцэнарый Юрыя Арабава "Містэрыя гары", дзе, як і ў папярэднім фільме, мастацкія прапановы кінадраматурга здаюцца вобразна больш моцнымі і больш сюжэтна змястоўнымі: напрыклад, у літаратурным матэрыяле Ева прызнаецца ў каханні не Адзі, а яго прывіду.

Калі "Малох" належыць да аўтарскага, элітарнага кіно, то "Блакпост" (сёмае месца, 7,9; "Малох" на некалькі дзесятых апярэдзіў яго) — гэта адначасова кіно і для "кінагурманаў", і "для ўсіх". У гэтым фільме рэжысёр Аляксандр Рагожкін прадугадаў тое, што пачалося ў Чачні пасля вядомых вераснёўскіх выбухаў у Буйнакску, Маскве, Валгадонску... Руціна вайны. Юная гаранка прыводзіць сястру для ўцех тых салдацікаў, у каго "гарыць кроў". Замест грошай жанчыны бяруць патроны. Малодшы "акупант" высочвае дакучлівага снайпера, але аднойчы яго самога знаходзіць чачэнская куля. Стрэліла тая самая чарнавокая прыгажуня, якая так спадабалася яму... Пераказванне калізій амаль нічога не дае, таму што драматызм атмасферы і прысутнасць смерці разліты ў чорным гумары, у трывожным бяздзеянні, у нечаканасці смерці, якая можа прыйсці адусюль, нават ад някемлівага дзіцяці з гранатай у руках замест цацкі... Горкая "хроніка маленькага існавання" (так першапачаткова называўся фільм) прымушае ўспомніць "акопную праўду" "Жураўлінага крыку" і іншых аповесцей Васіля Быкава.

5 "Прывітанне ад Чарлі-трубача". Рэжысёр Уладзімір Грамацікаў (Расія).

Зусім інакшыя ваяўнікі адлюстраваныя ў расійскай стужцы Пятра Луцыка "Ускраіна" (восьмае месца, 7,8 бала). У адрозненне ад рэалістычнага "Блакпаста", яна адсылае да эстэтыкі "Арсенала" Даўжэнкі і да амерыканскіх кінахітоў Лінча і Таранціна. Фільм багаты на "пераблытванне" стыляў: тут і элементы чорнай камедыі, і пародыя на гісторыка-рэвалюцыйныя фільмы савецкіх часоў, і сучасны эпас пра вярхі, якія не здольны кіраваць, і нізы, якія стыхійна пачалі партызанскую вайну. Многа подзвігаў нарабілі мужыкі на матацыкле-тачанцы, перш чым вярнуліся да аднавяскоўцаў з перамогай і клічам: сядай, аратай, на жалезнага каня, ніхто больш на тваю раллю не замахнецца!

"Ускраіну" няма з чым параўноўваць — гэта арыгінальная кінагульня, якая, аднак, перасцерагае: не чапай рускага мужыка, не квапся на яго зямлю, інакш дачакаешся бунту — жахлівага і... не такога ўжо і бессэнсоўнага.

Грузінская кінематаграфія раней была прадстаўлена на "Лістападзе" "Сонцам невідушчых" Тэймураза Баблуані і фільмам "1001 рэцэпт закаханага кулінара" Наны Джарджадзе. На доўгі час кіно Грузіі згубіла сваю ўсмешку: у краіне, дзе пануюць палітычная нестабільнасць і эканамічны крызіс, відаць, не да баек. Агульная танальнасць грузінскіх стужак 90-ых гадоў, праграму якіх выпала ўбачыць на фестывалі "Кінашок" у Анапе, — філасафічна-панурая. Але малады рэжысёр Гадэрдзі Чахелі вярнуў гледачам дух весялосці. Яго "Райскія птушкі" (7,7 бала, дзевятае месца ў глядацкім рэйтынгу) — камедыя пра тое, як суайчыннікі рэжысёра развітваюцца з савецкім псіхалагічным вопытам. Адзін персанаж, старшыня калгаса, патрабуе, каб вяскоўцы выконвалі сельскагаспадарчы план, другі, настаўнік, схіляе жыхароў горнага сяла да асветніцтва. У смешных сутыкненнях вымалёўваюцца характары і празрыстая думка аб звароце грузін да нацыянальных вытокаў — мовы, культуры, веры.

Для таго, каб паказаць увесь "твар" кінематографа СНД апошніх гадоў, не ставала трох стужак: "Хрусталёў, машыну!" Аляксея Германа (Расія), "Прамоўца" (Узбекістан), "Палёт пчалы" (Таджыкістан, пры ўдзеле Паўднёвай Карэі). Але калекцыя "Лістапада-99" даволі істотна адлюстравала асноўныя тэндэнцыі: дыфузію аўтарскага кіно ў камерцыйнае, разнастайную жанравую "палітру" і апошнія, відаць, патугі савецкіх кіназуброў на лозунгавае кіно, якое ўспрымаецца ўжо як архаіка.

Пра беларускі фільм "Тры жанчыны і мужчына" Віталя Дудзіна, які атрымаў прыз за лепшы ігравы фільм на II Нацыянальным кінафестывалі ў Брэсце, у мяне няма жадання гаварыць. Ну што казаць пра стужку, якая раблілася на патрэбу ўсярэднаму гледачу і не вытрымлівае нават задачаў, якія паставілі сабе самі стваральнікі? (Да сярэдзіны карціна зробленая сур'ёзна-меладраматычна, потым пераходзіць то ў аблегчана-драматычны, то ў паўкамедыйны стыль). На прэм'ерных і фестывальных паказах стужка мела дзве рэакцыі: станоўчую ў звычайных гледачоў і адмоўную ў прафесіяналаў. А вось даныя кінапракату: за сем дзён паказу ў сталічным кінатэатры "Кастрычнік" на фільм прыйшло толькі 697 гледачоў (пры двухмесячнай рэкламе па ТБ). Відаць, масавае кіно мае нейкія іншыя спосабы заваблівання, якімі беларускія кінематаграфісты яшчэ не валодаюць.

Агульны высокі ўзровень лістападаўскіх стужак нам пакуль "не па зубах".

"СПАКОЙ НА ЗЯМЛІ І НА НЯБЁСАХ"

Мікола ПАГРАНОЎСКІ

Неяк вядомы французскі жывапісец П'ер Агюст Рэнуар сказаў: "Мастак абавязкова павінен жыць у сталіцы..." Жыццё паказала спрэчнасць гэтай думкі. Не будзем перагортваць старонкі гісторыі мастацтва, каб праілюстраваць памылковасць разважанняў знакамітага француза, а лепш згадаем свой прыклад — выставу твораў суполкі "Аршыца", якая экспанавалася ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі Беларускага саюза мастакоў з 4 па 21 лютага 1999 года.

Сваім назову творчае аб'яднанне "Аршыца" абавязана невялікай рачулцы, на злучэнні якой з Дняпром шмат стагоддзяў таму нарадзіўся адзін са старажытнейшых гарадоў Беларусі — Орша. Першая выстава "Аршыцы" адбылася ў 1990 годзе. У той час гэтую суполку прадстаўлялі шэсць мастакоў з розных гарадоў Беларусі: Анатоль Жураўлёў, Аляксандр Кулікоў, Сяргей Фомчанка з Оршы; Генадзь Фалей і Наталля Лісоўская з Віцебска; Аляксандр Фалей з Баранавічаў. "Аршыца", падобна іншым мастацкім аб'яднанням, нарадзілася на хвалі перабудовы.

Калі згадаць той час, то проста дзіву даешся: творчыя суполкі з'яўляліся быццам грыбы пасля цёплага дажджу. Дастаткова назваць "Нямігу-17", "Квадрат", "Плюраліс", "Галіну", "Бло", "Пагоню", і агульная карціна беларускага мастацтва пачатку 1990-ых гадоў паўстане даволі разнастайнай ды маштабнай.

Так здарылася, што толькі "Няміга-17", "Пагоня" ды "Аршыца" вытрымалі выпрабаванне часам; іншыя суполкі зніклі з небасхілу беларускага мастацтва, нібы міраж.

За дзевяць гадоў склад удзельнікаў "Аршыцы" значна змяніўся. На апошняй выставе, якая называлася "Спакой на зямлі і на нябёсах", былі творы шасці мастакоў суполкі з розных гарадоў Беларусі ды аднаго запрошанага госця.

Для прыхільнікаў сучаснага мастацтва, і жывапісу ў прыватнасці, гэта была выдатная нагода пазнаёміцца з сапраўдным мастацтвам, не абцяжараным ні палітыкай, ні знямоглым акадэмізмам, ні нават кан'юнктурай арт-рынку, па сутнасці — вольным ды шчырым. Для абаронцаў "свяшчэннай каровы" (апалагетаў сацыялістычнага рэалізму) — гэта па-ранейшаму прыгожая, але мазня, дзе няма сюжэту, а гэта значыць і нічога вартаснага.

Дзякуй богу ды пераменам у грамадстве, што не даводзіцца ўжо чуць варожыя выпады

1

ў адрас такога мастацтва, якое паказала “Аршыца”.

Нягледзячы на розны творчы падыход удзельнікаў гэтай выставы, мы бачым у іх шмат агульнага, і ў першую чаргу — імкненне спасцігнуць шматграннасць жыцця, адлюстраваць сучаснымі выяўленчымі сродкамі ўнутраны свет чалавека, які надзвычайна ўскладніўся напрыканцы XX стагоддзя.

У творах мастака з Віцебска Віктара Шылко кампазіцыйнае вырашэнне іншы раз бывае даволі парадаксальным. Карціна мае адначасова закончаную і незакончаную форму; яна можа ўспрымацца як абсалютна самастойны твор або як частка нейкай вялікай кампазіцыі. Мастак, нібы фокуснік, віртуозна маніпулюе яркімі насычанымі фарбамі, плямамі розных формаў, ствараючы атмасферу чарадзейства на сваіх палотнах, запрашае гледача прыняць удзел у гэтай гульні, імкнецца абудзіць ягоную фантазію.

У жывапісных творах Анатоля Марышава (мастак з Оршы) адчуваецца моцнае жаданне пазбавіцца акадэмічнага лоску, а таксама імкненне “ачысціць” першакрыніцу натхнення, убачыць у ёй новы сэнс і надаць ёй новае гучанне праз сучасную мастацкую мову.

Барыс Іваноў (таксама аршанец) заўсёды імкнецца да філасофскага ўсведамлення з’яваў жыцця, і гэта робіцца характэрнай рысай ягонай творчасці. Інфармацыя, якая закладзена ў ягоных карцінах, мае не толькі звесткі пра знешні Сусвет, яна выяўляе ўнутраны стан мастака падчас нараджэння таго ці іншага твора.

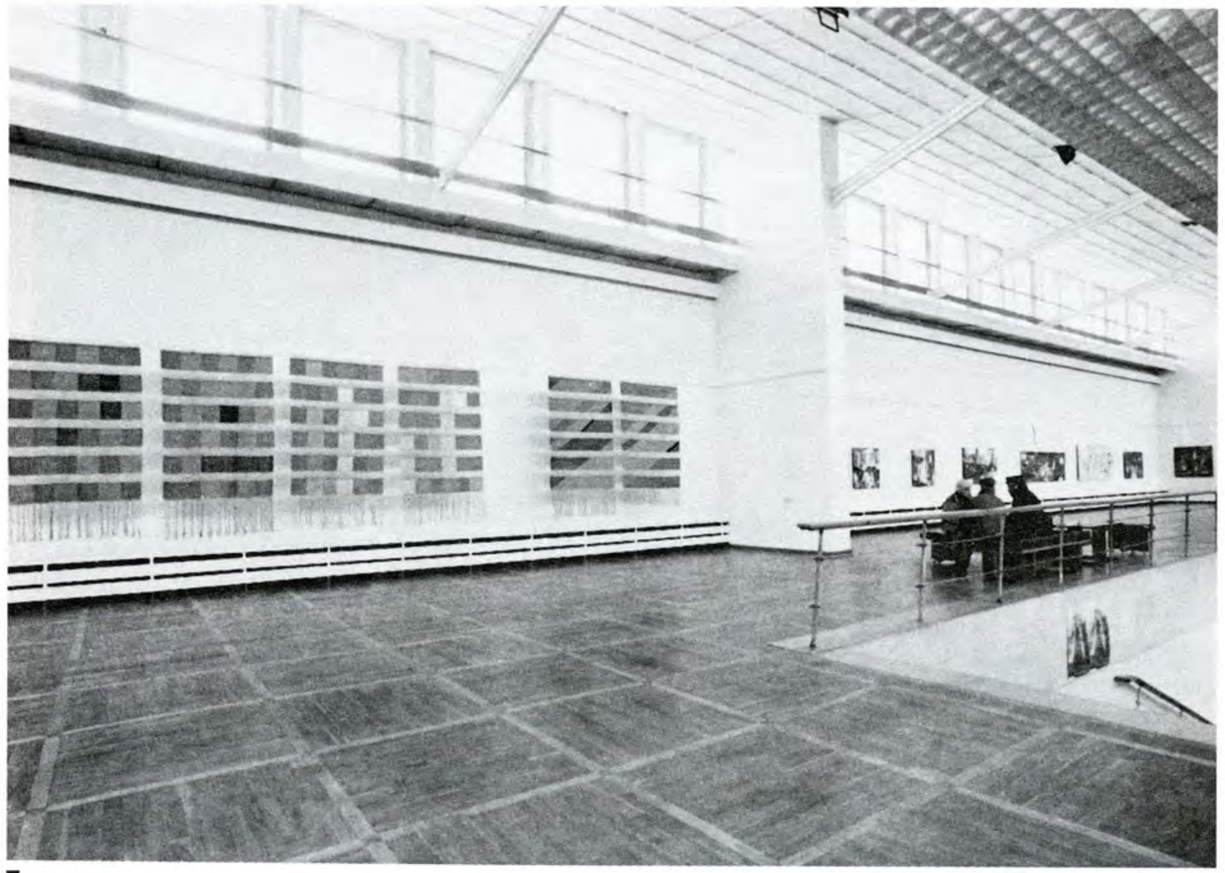
Самыя малодшыя ў “Аршыцы” — Анатоль Жураўлёў і Аляксандр Фалей — неаднаразова былі лаўрэатамі конкурсаў візуальных мастацтваў “SESSIO-ART”, якія больш за дзесяць гадоў праводзяцца сярод студэнтаў мастацкіх спецыяльнасцяў г. Віцебска. У 1998 годзе Анатоль Жураўлёў на Рэспубліканскай выставе маладых мастакоў “Час. Прастора. Асоба” адзначаны самай высокай узнагародаю — Гран-пры.

У творчасці А.Жураўлёва і А.Фалея бачны тэндэнцыі асэнсавання культурных напластаванняў розных часоў. Адбываецца, па сутнасці, своеасаблівая рэстаўрацыя чалавечай памяці, і веданне, разуменне мінулага прысутнічае ў мастакоў на нейкім падсвядомым узроўні.

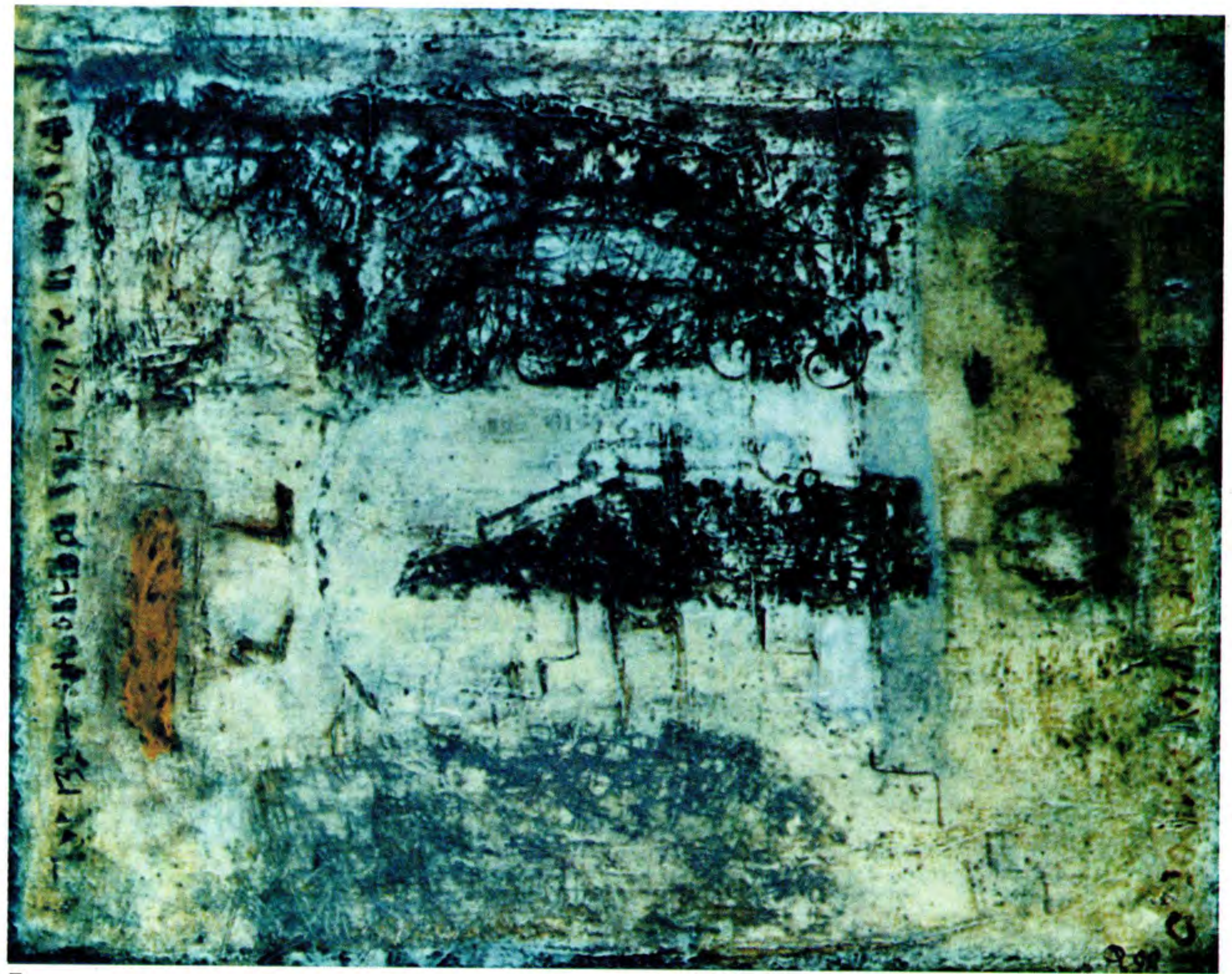
Аляксандр Фалей атрымлівае гэтую інфармацыю з самых разнастайных крыніц: фальклор, народнае мастацтва, археалогія і іншае, як правіла, звязанае з культурай Беларусі; а вось Анатоль Жураўлёў значна “пашырае межы”, у ягоных творах сустракаюцца як знакі беларускай культуры, так і знакі культураў іншых народаў (для прыкладу — малюнкі першабытных людзей, фрагменты егіпецкіх роспісаў і г. д.).

У габеленах Генадзя Фалея выяўляюцца традыцыі віцебскай школы 20-ых—30-ых гадоў адыходзячага стагоддзя. Супрэматычныя кампазіцыі (ручное ткацтва, лён) сведчаць пра глыбокае разуменне ідэй Казіміра Малевіча і сучаснае іх прачытанне.

Улічваючы вялікую экспазіцыйную прастору, мастакі імкнуліся “запоўніць” сярэдзіну залы. На выставу быў запрошаны ў якасці госця Васіль Васільеў (г. Віцебск). Ягоныя



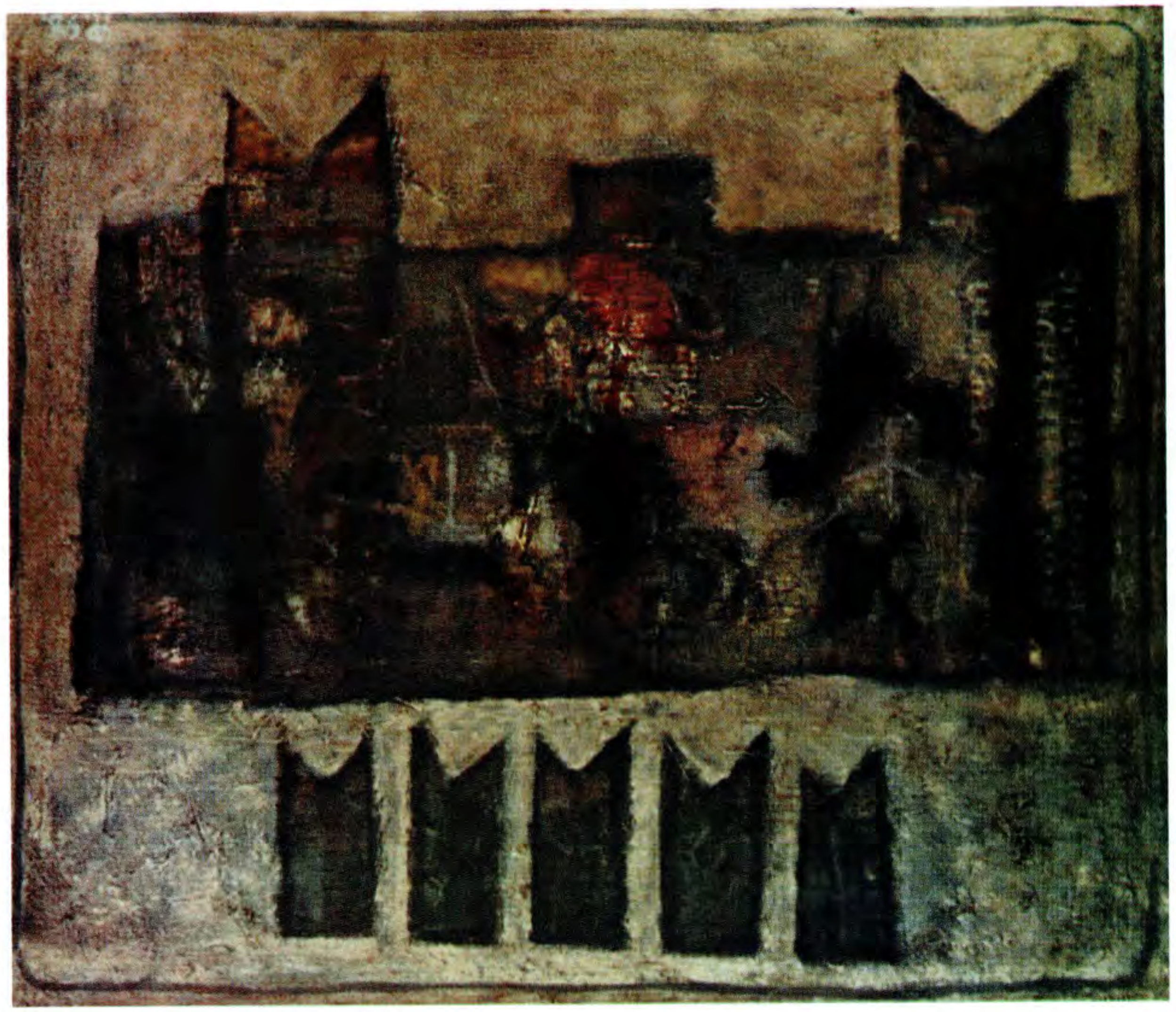
2



3

4

1 Выстава творчага аб’яднання “Аршыца” ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. У цэнтры — кампазіцыя з габеленаў Генадзя Фалея “XIII”. 1997.
2 Фрагмент экспазіцыі. Серыя габеленаў Генадзя Фалея “Гульня I”. 1997.
3 Аляксандр Фалей. Без назвы. Алей, 1998. 68 x 85.
4 Анатоль Марышаў. Аплакванне Ікара. Алей, 1998. 112 x 117.
5 Аляксандр Фалей. Спадчына. Алей, 1998. 85 x 98.
6 Анатоль Жураўлёў. Мадэль гульні. Алей, 1997. 200 x 200.



5

канцэптуальныя канструкцыі, меркавалася, маглі б злучыць у адзінае цэлае ўсю экспазіцыю. Але, на жаль, канцэптуальныя металічныя і драўляныя аб'екты былі проста хаатычна размешчаны па ўсёй прасторы залы. Запаўненне атрымалася чыста механічным, без лагічных унутраных сувязей.

Што да экспанавання жывапісу, то тут мы ўбачылі хоць і традыцыйнае размяшчэнне карцін па ўсяму перыметру сценаў, але з улікам адпаведных інтэрвалаў, і гэта надало як самім жывапісным творам, так і арганічна "ўпісаным" туды габеленам даволі вытанчаны, лагічна завершаны экспазіцыйны выгляд.

6

Такім чынам, агульная экспазіцыйная прастора нібыта падзялілася на дзве ўмоўныя часткі: дасканала і лагічна злучаныя габелены ды жывапіс — і хаатычна "параскіданыя" канцэптуальныя аб'екты, што ў мяне асабіста выклікала адчуванне дысанансу.

Мастакі, творчасць якіх прадстаўлена на выставе "Спакой на зямлі і на нябёсах", цікавыя перш за ўсё тым, што яны выказваюць прама або ўскосна свае прыхільнасці ў мастацтве, а гэта азначае, што ў іх творчасці адлюстраваны і некаторыя мастацкія тэндэнцыі нашага часу. Калі вярнуцца да меркаванняў Рэнуара, то жыццё сапраўды паказала, што не толькі ў сталіцы, але і ў правінцыі нараджаецца сапраўднае мастацтва. Выстава "Аршыцы" пераканаўча сведчыць пра гэта.

ВАЛЕНЦІЙ ВАНЬКОВІЧ. ЛЁС МАСТАКА

Да 200-годдзя з дня нараджэння

Ірына СЫЧОВА

Імя Валенція Ваньковіча непарыўна звязана з гісторыяй мастацтва Беларусі першай паловы XIX стагоддзя. Творчасць мастака ўбірае ў сябе лепшыя дасягненні Віленскай мастацкай школы і Акадэміі мастацтваў у Пецярбурзе. Працы В.Ваньковіча, зробленыя на мяжы класіцызму і рамантызму, уражваюць майстэрствам выканання і глыбінёй пачуццяў. Але ці не больш за творчасць уражвае сама асоба мастака. Сціпласць і патрабавальнасць да самога сябе, бязмежная любоў да працы і душэўная шчырасць да родных даюць нам падставу глыбока паважаць гэтага чалавека.

Як вядома, нарадзіўся Валенцій Ваньковіч 12 мая 1800 года ў маёнтку Калюжыцы Ігуменскага павета Мінскай губерні ў шляхецкай сям'і. Па дакументах гэты род быў вядомы з XVI стагоддзя. Традыцыйна яго члены займалі судовыя пасады, зрэдку былі на вайсковай службе.

Бацька Ваньковіча Мельхіёр — старшыня павятовага суда ў Мінску, уладальнік Калюжыцаў і Малой Сляпянкі, радавой сядзібы Ваньковічаў, што знаходзілася побач з Мінскам. Пра маці Валенція, Схаластыку, не дайшло да нас ніякіх звестак, але шмат вядома пра сям'ю Гарэцкіх, з якой яна паходзіла. Гэта была сям'я з глыбокімі патрыярхальнымі традыцыямі, якія зрабілі ўплыў на фарміраванне светапогляду мастака.

Цікавасць да мастацтва ў Ваньковіча выявілася рана. Як паведамляе калега і першы біёграф мастака В.Смакоўскі, маляваць Валенцій пачаў раней, чым навучыўся пісаць. "Яму падабалася маляваць розныя рэчы, а вокладкі кніг, блакноты, абрыўкі паперы былі сведкамі яго захаплення і юнага таленту... Ён маляваў дамы, дрэвы, звяроў, птушак і ўсё, што яму падказвала дзіцячая фантазія"[1].

1

У 1811 годзе бацькі аддалі Ваньковіча ў інтэрнат езуіцкай калегіі ў Полацку (з 1812 года — Полацкая акадэмія). Там ён наведваў заняткі на двух факультэтах: моўным і свабодных навук. Быў у ліку першых вучняў па логіцы, метафізіцы, этыцы і рускай літаратуры.

Полацкая акадэмія размяшчалася ў вялікім будынку і была добра абсталявана: мела бібліятэку, фізічны кабінет і залу малюнка, забяспечаную мадэлямі, кніжкамі, іншымі навучальнымі дапаможнікамі. У 1788 годзе быў узведзены спецыяльны будынак з музеем і галерэяй карцін, дзе праходзілі заняткі навучэнцаў. У 1811 годзе была арганізавана школьная выстава; за мяжу пасылалі маладых стыпендыятаў. У Полацку Ваньковіч меў магчымасць убачыць карціны Шымана Чаховіча (1689—1775), які правёў там два гады з мэтай аздаблення касцёла і калегіума. Рэлігійныя кампазіцыі Ш.Чаховіча, характэрныя творы познебарочнага жывапісу, былі напоўнены дэкаратыўнымі эфектамі і патэтыкай. Па словах В.Смакоўскага, "ад гэтых карцін так запаліў розум Ваньковіча, што ён вырашыў прысвяціць сябе прафесіі мастака і паведаміў пра гэта сваім бацькам"[2].

У 1819 годзе Валенцій Ваньковіч пераязджае ў Вільню, якая ў канцы XVIII — першай палове XIX стагоддзя стала значным культурным і адукацыйным цэнтрам Беларусі. Як піша А.Мальдзіс, "тут (у Вільні) выдаваліся газеты, часопісы і кнігі, якія аказвалі станоўчае ўздзеянне на культурнае жыццё ў Беларусі і Літве. Тут, у сценах Віленскага універсітэта, канцэнтраваліся сілы (І.Лелявель, М.Баброўскі, І.Даніловіч, І.Ана-

2

цэвіч), якія сур'ёзна ўзяліся за вывучэнне гісторыі мовы, этнаграфіі і фальклору беларускага і літоўскага народаў. Адсюль распаўсюджваліся свабодалюбівыя ідэі асветнікаў XVIII стагоддзя. Урэшце адсюль ажыццяўлялася кіраўніцтва ўсімі школамі так званай Беларускай вучэбнай акругі"[3].

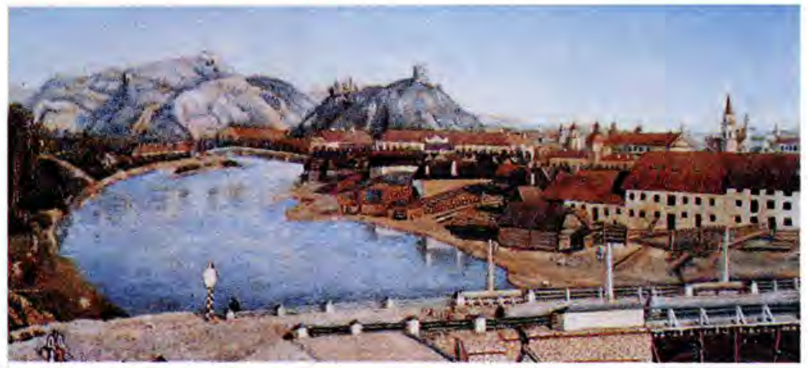
У Віленскім універсітэце, на факультэце літаратуры і прыгожых мастацтваў, з 1797 года існавала мастацкая школа. Кіраўнікамі школы былі Францішак Смуглевіч (1745—1807), Джозаф Саўндэрс (1773—1845), а з 1819 года — Ян Рустэм (1762—1835).

Я.Рустэм адразу звярнуў увагу на таленавітага юнака. "Пасля свайго прыезду, калі стэрні. Там Ваньковіч капіраваў творы Рустэма, і, мабыць, яму, майстру партрэта, малады мастак абавязаны сваёй улюбёнасцю ў партрэтны жанр і першымі поспехамі ў ім.

Да віленскага перыяду належаць ягоныя алейныя партрэты Адама Міцкевіча (1823), Францішка Малеўскага (1824) і Эдварда Адынца (1820-ыя гады), якія аб'ядноўвае адзіны падыход да натуры і ўнутраная сувязь, нават сімпатыя, якая існуе паміж мастаком і ягонай мадэллю. І гэта невыпадкова: Ваньковіч маляваў духоўна блізкіх яму людзей. Гэта зрабіла адбітак на трактоўцы вобразаў партрэтаваных.

Перыяд з 1825 па 1829 гады — самы плённы ў творчым дасканалага", — напісаў М.Маліноўскі, калі ўпершыню пабачыў партрэт Міцкевіча ў майстэрні мастака[6]. "З радасцю глядзеў я на гэты твор мастака-земляка!" — ускліквае С.Ма-

3



4

Ваньковіч стаў наведваць заняткі па малюнку, — піша В.Смакоўскі, — Рустэм паказаў вучням некалькі яго алейных прац і мініяцюр. Цяжка было ўявіць, што ў такім маладым узросце, тым больш, што вучыўся недзе ў правінцыі.., ён здолеў так добра і дакладна маляваць. Праўду кажучы — роўнага яму сярод нас не было!"[4]

"Ваньковіч быў фанатыкам працы, аддаваў жывапісу ўвесь вольны час. Цалкам захоплены заняткамі, ён імкнуўся назіраць натуру, схопліваў яе ва ўсялякіх становішчах, вывучаў яе форму і тую праўду, што не кожны мастак бачыць і разумее. Так пільна і старанна маляваў, што цяжка было ў час лекцыі атрымаць ад яго хоць бы кароткі адказ"[5].

Здольным вучням Рустэм дазваляў пісаць у сваёй май-жыцці мастака. У Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў В.Ваньковіч удасканальваў сваё майстэрства пад кіраўніцтвам Аляксея Ягорава (1776—1851). У свайго новага настаўніка Ваньковіч навучыўся той "класічнай гармоніі стылю", якой ганарыліся лепшыя вучні Акадэміі. У Пецярбурзе мастак напісаў партрэты Адама Міцкевіча, Аляксандра Пушкіна, Марыі Шыманоўскай (усе — 1828), якія сталі вяршыняй творчага ўзлёту Ваньковіча. У гэтых творах ён увасобіў тып чалавека-творцы, які ўражвае сваёй раскаванасцю і свабодай, багаццем пачуццяў і глыбінёй думкі. Самым папулярным з іх быў "Партрэт Адама Міцкевіча на скале Аю-Даг". "Бачыў надзвычайны партрэт Міцкевіча... З яго б'е цудоўнае падабенства. Нельга знайсці нічога больш раўскі[7]. "Партрэт, выкананы памайстэрску, быў шэдэўрам Ваньковіча", — адзначае В.Смакоўскі[8]. Напэўна, і сам Міцкевіч быў задаволены партрэтам, бо заказаў мастаку Бержэру зрабіць з яго тры копіі. Аб папулярнасці партрэта сведчыць і малюнак А.Арлоўскага, выкананы па матывах гэтага партрэта[9].

Чалавек і прырода на партрэце быццам дапаўняюць адзін аднаго. Суровыя велічныя горы, хмары, што вісяць у цяснінах, і на іх фоне — адзінокая постаць паэта. Ён быццам імправізуе ў гэты момант, складае вершы аб прыгажосці крымскіх гор...

Дзе арлы не лятаді,
спаткаўся з туманам,
Гром мінуў, што драмаў
у калысцы аблокаў,
Быў, дзе зорку дастаць мог
сваім я цюрбанам.
То Чатырдаг![10]

Дзесяць гадоў правёў Ваньковіч у сваім маёнтку Малая Сляпянка разам з жонкай і дзецьмі. Цiхае, размеранае жыццё ў Мінску і ваколіцах не спрыяла рамантычнай узнёсласці. Мастак высока "ўзляцеў" у Пецярбурзе, і тым больш балюча яму было "прызямліцца" на радзіме, дзе ў асяроддзі сваёй радні, суседзяў і сваякоў яму прызначалася роля клапатлівага бацькі сям'і, які павінен быў рабіць візіты, прымаць у сябе дома гасцей, унікаць у дзіцячыя справы, наглядаць за гаспадаркай... Гэтага ад яго чакалі. Але ён быў "узгадаваны" іншым асяроддзем, тымі людзьмі, якія ацэньвалі чалавека па ягоных талентах і самі служылі прыкладам нястомнай працы духу і бязмежнай адданасці Мастацтву.

1 Партрэт Адама Міцкевіча. Пастэль. 1823. 27,3 x 21,6.
2 Валенцій Ваньковіч. Апафеоз Напалеона. Алей, 1841. 245x145. Літаратурны музей імя А.Міцкевіча ў Варшаве.
3 Валенцій Ваньковіч. Партрэт А.Тавяньскага. Алей, 1835—1840. 57x48. Літаратурны музей імя А.Міцкевіча ў Варшаве.
4 Від Вільні. Кардон, алей, каля 1820. 15x31.
5 Валенцій Ваньковіч. Аўтапартрэт. 1820. Нацыянальны музей у Варшаве.
6 Валенцій Ваньковіч. Штандар "Справы Божай". Літаратурны музей імя А.Міцкевіча ў Варшаве.

У Малой Сляпянцы Валенцій Ваньковіч адчуваў сябе адарваным ад культурных працэсаў, што адбываліся ў свеце. Таму мастак рабіўся ўсё больш замкнёным на самім сабе. Творы мінскага перыяду характарызуе стрыманасць пачуцця. В.Ваньковіч выкарыстоўвае прыём памяркоўнага расповеду аб партрэтаваным, шмат займаецца напісаннем сямейных сцэн. Вядомая яго карціна — "Партрэт

5

жонкі з дзецьмі" (1834). Партрэт выкананы ў далікатнай каларыстычнай гаме, якая сведчыць аб незвычайным таленце мастака. За партрэты мінскага перыяду Ваньковіч атрымаў званне "прызначанага акадэміка".

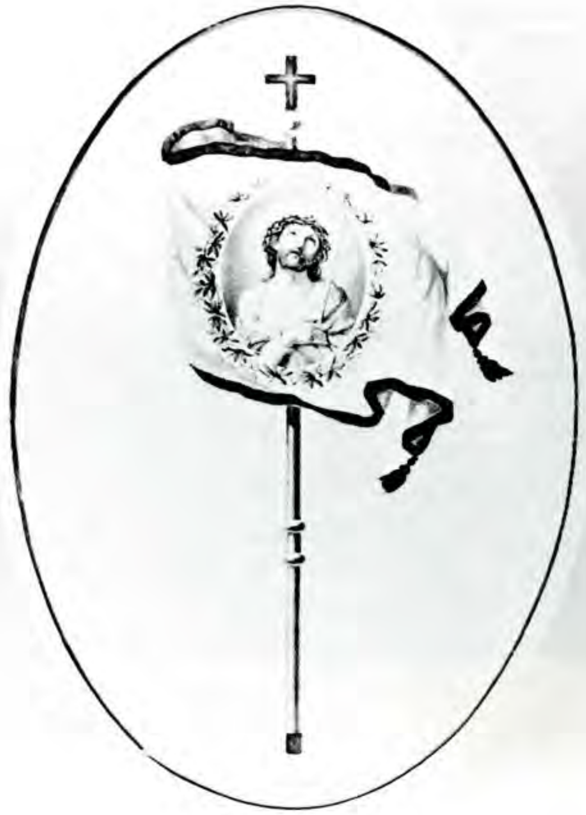
"Яшчэ ў Вільні Ф.Гут і А.Тавяньскі пасеялі ў душы Ваньковіча зерне містыцызму", — сведчыць В.Смакоўскі[11]. У правінцыі прыродная схільнасць мастака пачала развівацца. У 30-ых гадах Валенцій Ваньковіч трапляе ў духоўную залежнасць ад містыка Анджэя Тавяньскага (1799—1878): не пачынае працаваць без дазволу Майстра, на падставе ягоных "візіяў" стварае свае карціны. Такім чынам былі зроблены творы "Напалеон каля вогнішча", "Напалеон над картай Еўропы" і інш. У карціне "Апафеоз Напалеона" (1841) апошні выступае як хрысціянскі пакутнік і збаўца, пасярэднік паміж Богам і людзьмі.

Па вучэнню А.Тавяньскага, Хрыстос — першы месія, за ім ідуць іншыя, у тым ліку Напалеон. Сябе містык лічыў апошнім у гэтым шэрагу.

У 40-ыя гады А.Тавяньскі арганізаваў кола сваіх прыхільнікаў (тавяністаў) сярод беларуска-польскай эміграцыі ў Парыжы. Тавяністы развівалі ў сабе дух пакорнасці, прастаты і ўзвышанасці, што, на іх думку, спрыяла на шляху самаўдасканалення. Тавяньскі і яго прыхільнікі прызначылі В.Ваньковіча мастаком "Справы Божай" (так звалася іх тайная арганізацыя ў Парыжы). Пад вобразам Хрыста, намаляваным мастаком на белым аксамітным фоне ў атачэнні вышытага вянка кветак, тавяністы давалі прысягу. Перад іконай Маці Божай Вастрабрамскай (добрай копіяй, зробленай Ваньковічам) маліліся.

Ад'езд Валенція Ваньковіча з радзімы і хуткая смерць у 42-гадовым узросце дагэтуль пакрытыя таямніцай. Сярод тавяністаў была распаўсюджана легенда, паводле якой мастак пакінуў край і сям'ю па закліку А.Тавяньскага. Вось як гэты ад'езд інтэрпрэтуе Адам Міцкевіч: "Тавяньскі на Літве жыў адзінока, толькі з некалькімі сябрамі. Пасля пераезду Тавяньскага ў Парыж тыя ўсё кінулі і з'явіліся тут (у Парыжы) як маральная гарантыя Майстра"[12].

Разам з тым ад'езд за мяжу ў мастацкіх мэтах быў даўнім планам В.Ваньковіча, блізкім да рэалізацыі яшчэ ў 1829 годзе. Тады мастак вучыўся ў Пецярбурзе і атрымаў перамогу ў конкурсе на права на замежную стажыроўку. Віленскі універсітэт, які накіраваў Ваньковіча ў Акадэмію мастацтваў, меў магчымасць за свой кошт пасылаць маладога мастака за мяжу (звычайна гэта была Італія). Але гэтага не здарылася. Магчыма, Ваньковічу прыгадалі тое, што ён быў сябрам філарэтаў (тай-



6

7

7 Валенцій Ванькові. Аўтапартрэт. Да 1840. Нацыянальны музей у Варшаве.
8 Валенцій Ваньковіч. Аўтапартрэт. 1842. Нацыянальны музей у Варшаве.
9 Валенцій Ваньковіч. Аўтапартрэт. Каля 1830. Літаратурны музей імя А.Міцкевіча ў Варшаве.
10 Валенцій Ваньковіч. Партрэт жонкі з дзецьмі. 1834. Нацыянальны музей у Варшаве.

нае студэнцкае таварыства пачатку 20-ых гадоў у Вільні), ці проста не знайшлося грошай. Але якімі б ні былі матывы ад'езду, у 1839 годзе Валенцій Ваньковіч пакідае радзіму і едзе ў Дрэздэн, дзе каля года капіруе творы майстроў сусветнага жывапісу. На жаль, гэтыя копіі нам цяпер невядомыя, а было б вельмі цікава ўбачыць іх. Потым мастак накіраваўся ў Берлін і Мюнхен.

У верасні 1841 года Валенцій Ваньковіч прыехаў у Парыж. Пра гэты перыяд у жыцці мастака мы не ведаем амаль нічога. Акрамя таго, што пасяліўся В.Ваньковіч у доме А.Міцкевіча па вуліцы Амстэрдамскай. Цікава, што ў гэты час у Парыжы жыў родны дзядзька мастака — Антоній Гарэцкі, паэт, чый партрэт Ваньковіч зрабіў у 30-ыя гады. А.Гарэцкі запрашаў В.Ваньковіча да сабе, але з адной умовай: каб мастак выйшаў з кола тавяністаў. Ваньковіч адмовіўся.

Найвялікай нечаканасцю для родных стала смерць мастака на 42-ім годзе жыцця. С.Вітвіцкі адзначае: "Сам Адам мне паведаў, што душа яго (Ваньковіча) была такой напружанай,

10

што не вытрымала... Ваньковіч, бедны, zapadł na piersi і, здаецца, смяротна..."[13]. Але словы "zapadł na piersi" можна па-рознаму перакласці з польскай мовы: ці ў Ваньковіча была хвароба лёгкіх, ці гэта ён быў душэўна хворы... Верагоднай можа быць наступная версія: мастак стаў ахвярай Тавяньскага, у лжэвучэнні якога потым многія расчараваліся. Цікава, што ён, напрыклад, нават прадказаў будучыню. Вядома, што Тавяньскі прадказаў дзень

9

смерці Адама Міцкевіча (паэт таксама ўваходзіў у кола тавяністаў). Міцкевіч сапраўды падрыхтаваўся да смерці: апрануўся ў парадная адзенне, у назначаную гадзіну лёг на ложак і закрыў вочы... Але смерць не прыйшла. Расчараваны Міцкевіч пакінуў Тавяньскага. Можа, дата смерці была прызначана і Ваньковічу? І смерць мастака павінна была стаць пацвярджэннем сапраўднасці вучэння Тавяньскага? Але гэта толькі версія...

Памёр мастак у Парыжы 12 мая 1842 года — у той самы дзень, што і нарадзіўся. Сведкам ягонай смерці быў А.Міцкевіч, да якога звернуты апошнія словы мастака: "Жонку маю і сям'ю блаславаўляю. Сустрэцца каб шчасліва па той бок труны"[14].

Творчасць Валенція Ваньковіча вымагае больш глыбокага даследавання. Мастак павінен заняць належнае яму месца ў беларускім мастацтве і культуры першай паловы XIX стагоддзя.

8

На жаль, у Беларусі не захавалася твораў Валенція Ваньковіча. Усе яны знаходзяцца за мяжой: у Вільні, Варшаве, Кракаве, Парыжы... Быў спалены архіў мастака, і мы цяпер можам вывучаць яго жыццё і творчасць пераважна па мемуарнай літаратуры і рэдкіх архіўных дакументах. Але адметны лёс мастака і ягоная творчая спадчына заслугоўваюць цікаўнасці і ўдзячнасці нашчадкаў.

---

[1] Smokowski W. Walenty Wańkowicz. "Athenaeum". 1845. T. VI. S. 123.

[2] Smokowski W. Там сама. С. 125.

[3] Мальдзіс А. Творчае пабрацімства. Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў 19 стагоддзі. Мн., 1966.

[4] Smokowski W. Walenty Wańkowicz... S. 126.

[5] Smokowski W. Там сама. С. 169.

[6] Malinowski M. Dziennik. Wilno, 1914. S. 55.

[7] Morawski St. W Peterburku. 1827—1838. Poznań, 1927. S. 7.

[8] Smokowski W. Walenty Wańkowicz... S. 168.

[9] Ковалевская Е.А. Портрет Мицкевича работы А.О.Орловского // Адам Мицкевич в русской печати. 1825—1955. М.-Л., 1957.

[10] Урывак з верша А.Міцкевіча "Краявід гор са стэпаў Казлова" // Адам Міцкевіч. Санеты. Пераклад Ул.Мархеля. Мн., 1998.

[11] Smokowski W. Walenty Wańkowicz... S. 171—172.

[12] Mickiewicz Wl. Żywot A.Mickiewicza. Poznań, 1890. T. V. S. 618.

[13] Witwicki S. Listy do J.B.Zaleskogo. Lwów, 1901. S. 87.

[14] Ciechanowska Z. Malarz Sprawy Walenty Wańkowicz// Pamiętnik Literacki. 1948. S. 479.

Нотная скарбніца Нясвіжскага фарнага касцёла

Святлена НЕМАГАЙ

Гісторыя музычнага мастацтва Беларусі ўяўляецца мне глыбокай загадкавай плынню, якая павольна, а часам нібыта неахвотна адкрывае свае таямніцы. Гэтую плынь насычае мноства струменяў, кожны з якіх — адметная з'ява нашай музычнай спадчыны. Многія з іх займаюць асаблівае, адметнае месца ў часе і прасторы і ўяўляюць сабой самакаштоўны феномен айчыннай культуры. Розныя сферы гэтай культуры мудрагеліста судакранаюцца і ўзаемадзейнічаюць між сабой і ствараюць яе непаўторнае шматколернае аблічча, якое апошнім часам усё болей і болей прыцягвае ўвагу даследчыкаў і аматараў музыкі. Шлях да асэнсавання гэтай шматколернасці, макракосму нашага музычнага мінулага паказваюць нам яго асобныя "струмені" — зжаўцелыя старонкі, адну з якіх мне нядаўна пашчасціла прыадкрыць...

Вядзе яна ў даваенны Нясвіж. Тады ў гэтым славутым гарадку яшчэ даволі ярка мігцелі водбліскі старой, "радзівілаўскай" культуры. Як зазначае А.Цеханавецкі, у тую эпоху Нясвіж "надалей адыгрываў сваю ролю палітычнага і культурнага цэнтра на беларускіх землях Рэчы Паспалітай, асабліва ў часы перадапошняга ардыната, князя Альбрэхта"[1]. І сапраўды, горад перажываў свой рэнесанс, "другі акт гісторыі"[2], які пачаўся пасля таго, як у 1860 г. у разрабаваны падчас напалеонаўскіх войнаў радзівілаўскі палац вярнуліся прадстаўнікі берлінскай лініі роду — князь Антоні Фрыдрых і яго жонка княгіня Марыя Дарота з маркізаў дэ Кастэлян, якая заклала цудоўны нясвіжскі парк. Гарадок квітнеў і на пачатку XX стагоддзя: пасля Першай сусветнай вайны быў адноўлены замак, працягвалася праца па разбіўцы рэгулярных паркаў, дзейнічала некалькі гімназій. Адраджэнне культуры Нясвіжа, якое зыходзіла ад "галавы" горада — радзівілаўскай сядзібы, не магло абмінуць і яго "сэрца" — касцёла Божага Цела, з якім і будзе звязаны наш далейшы аповед. У кароткую міжваенную эпоху ў гэтай славутай святыні яшчэ праразаў цішыню скляпенняў звонкімі акордамі велічны арган, гучалі спевы стройнага хору, урачыста гралі трубы ваеннага аркестра...

1

Смелы почырк і забытае імя

Наша гісторыя пачалася пазалетась, калі на прыступках Нацыянальнай бібліятэкі, былой "ленінкі", я выпадкова сутыкнулася з загадчыцай аддзела рэдкай кнігі Таццянай Іванаўнай Рошчынай. Яна запрасіла мяне пазнаёміцца з рукапіснымі нотамі нясвіжскага фарнага касцёла, якія нядаўна былі перавезеныя ў бібліятэку. Такая прапанова зацікавіла, а правільней кажучы, "запаліла" мяне ўдвая: як гісторыка музыкі і як арганістку касцёла св. Роха, што на Залатой горцы ў Мінску. І вось я ўжо гартаю старыя запыленыя старонкі. Тысячы, сотні тысяч нотак, нанесеных калісьці на паперу людзьмі, якіх ужо даўно няма. Паступова зрок пачынае распазнаваць почырк гэтых далёкіх "нотапісцаў". Аказваецца, што большасць твораў у рознакаляровых сшытках запісана смелым, размашыстым почыркам — рукою аднаго і таго ж, невядомага мне пакуль музыканта...

Прагна пагартаўшы даволі вялікі стос зжаўцелых нотных рукапісаў, вырашаю разгледзець іх больш падрабязна. І вось першым трапляецца мне ў рукі сшытак у карычневым кардонным пераплёце: з аднаго боку ў ім знаходзіліся табліцы па тэорыі музыкі і сальфеджыо, з другога — харавыя партытуры розных аўтараў. Большасць твораў гэтага сшытка (песень і кантатаў) была пазначана: "Muz. E.Girdo". Цікава: у вядомых касцельных спеўніках гэтае імя мне раней не сустракалася. Быць можа, сам аўтар запісаў у гэты сшытак уласныя творы? Усё той жа прыкметны почырк. Магчыма, ён якраз і належыць не вядомаму мне дагэтуль кампазітару?..

Мае здагадкі робяцца больш пэўнымі, калі пры песні "Nie zginęła" ("Не загінула") знаходжу запіс, які пацешыў бы кожнага, хто займаецца не вельмі шчодрай на адкрыцці гісторыяй беларускай музыкі: "Napisana w roku 1917 w Nieświeżu" ("Напісана ў 1917 г. у Нясвіжы"). Раблю ў сваіх нататках запіс: "Э.Гірдо — магчыма, арганіст, які працаваў у Нясвіжы ў пачатку XX стагоддзя". А праз некалькі дзён працы ў бібліятэцы гэтыя меркаванні канчаткова пацвердзяцца: некаторыя сшыткі з размашыстым почыркам аказаліся падпісанымі наступным чынам: "Własność Edwarda Girdo, organisty m. Nieśwież ("Уласнасць Эдварда Гірдо, арганіста м. Нясвіж")[3].

Успаміны пра даўно забытае мінулае

Жаданне даведацца болей пра жыццё і асобу арганіста Эдварда Гірдо неадступна клікала мяне паехаць у Нясвіж. І вось пагоднай вераснёўскай раніцай колы электрычкі ўжо выстукваюць мой шлях да Гарадзеі, адкуль аўтобусам дабіраюся да легендарнага горада князёў Радзівілаў і Сымона Буднага, Уладзіслава Сыракомлі і Якуба Коласа.

Кіруюся адразу да касцёла, а паколькі ён аказаўся зачыненым, стукаю ў дзверы колішняй плябаніі — маленькага драўлянага дамка насупраць. Мне пашанцавала: гаспадыня Рэгіна Іосіфаўна Рыбалтоўская (нар. 1934), хоць і не была знаёма з Э.Гірдо асабіста, аднак

2

3

4

1 Фарны касцёл Божага Цела ў Нясвіжы.
2 Яніна Міхайлаўна Рамашэўская — удзельніца касцельнага хору пад кіраўніцтвам Э.Гірдо.
3 Рэгіна Іосіфаўна Рыбалтоўская.
4 Князь Альбрэхт Радзівіл, ардынат нясвіжскі (1885—1935). Партрэт з былой нясвіжскай галерэі.
5 Легендарны горад князёў Радзівілаў.
6 Адзіны, што дайшоў да нашых дзён, здымак арганіста Эдварда Гірдо.
7 Магіла арганіста Э.Гірдо — магіла без імя...

добра ведала пра яго па ўспамінах ксяндза Рыгора Каласоўскага, які працаваў у нясвіжскім касцёле з 1939 па 1991 год. На маё першае пытанне аб нашчадках арганіста, якія, магчыма, маглі б распавесці мне пра яго жыццё і асобу, Рэгіна Іосіфаўна адказвае, што Э.Гірдо дзяцей не меў. А гэта азначала, што яго біяграфію, на жаль, немагчыма будзе аднавіць па акуратна сабраных клапатлівымі нашчадкамі дакументах. Паводле ж успамінаў ксяндза Р.Каласоўскага, Эдвард Гірдо атрымаў бліскучую музычную адукацыю ў Варшаве і Рыме[4]. Працуючы ў Нясвіжы, жыў ён з жонкай і яе сынам ад першага шлюбу, але той сур'ёзна хварэў, і праз некаторы час маці выехала разам з ім з горада назаўсёды.

У Рэгіны Іосіфаўны захоўваецца, быць можа, адзіны, які дайшоў да нашага часу, маленькі фотаздымак Э.Гірдо. Лепей прыглядзеўшыся, можна заўважыць, што гэты магутнага целаскладу чалавек з добрай і шчырай усмешкай трымае на сваіх каленях... вуды. "Так, — згадвае Рэгіна Іосіфаўна — кажуць, што арганіст вельмі любіў лавіць рыбу і прысвячаў гэтаму занятку ўвесь вольны ад працы час..."

Ад мясцовых жыхароў даведваюся, што ў Нясвіжы яшчэ жыве жанчына, якая ў маладосці спявала ў касцельным хоры пад кіраўніцтвам Э.Гірдо. Ёю аказалася ветлівая і зычлівая Яніна Міхайлаўна Рамашэўская (нар. 1923), якая з вялікай ахвотай, а разам з тым з балючым пачуццём беззваротна страчанага апавядала мне пра багатае творчае жыццё хору і пра ягонага кіраўніка Эдварда Гірдо. "Быў гэта такі арганіст, якога болей не будзе", — распачала свае ўспаміны Яніна Міхайлаўна. Прыгадвала яна, што Э.Гірдо быў высокі, моцны, самавіты з выгляду чалавек. У яго асобе цудоўна сумяшчаліся арганіст і хормайстар. Развучваўшы пэўны твор на рэпетыцыях, ён сядаў за арган і, акампануючы, кіўком галавы, мімікай ці лаканічным жэстам рукі дакладна паказваў уступленне таго ці іншага голасу і, такім чынам, не дырыжыруючы падчас набажэнстваў, цудоўна кіраваў хорам. Хоць у хоры і не было прафесійных музыкантаў, аднак усе яго ўдзельнікі валодалі нотнай граматай, што давала вялікія магчымасці хутка засвойваць новы рэпертуар. На рэпетыцыях Э.Гірдо трымаўся даволі строга, але ў той жа час быў уважлівы да кожнага з харыстаў, часта прыносіў на пачастунак цукеркі. Збіраліся два разы на тыдзень, і, нягледзячы на тое, што наведванне рэпетыцый было добрае, арганіст напярэдадні абходзіў дамы ўдзельнікаў хору, запрашаючы на маючую адбыцца рэпетыцыю. Сустракаліся ў касцёле, а таксама ў доме арганіста, дзе стаяла фісгармонія. А жыў Э.Гірдо побач з нясвіжскай фарай, на вуліцы Пілсудскага, 6 (цяпер вул. Ленінская, 8), у левым крыле былой плябаніі, цяперашняй друкарні імя Сымона Буднага[5].

Паводле ўспамінаў Яніны Міхайлаўны, набажэнствы нясвіжскай фары часта аздабляліся сольнымі спевамі і ігрой на музычных інструментах. Так, цудоўнае сапрана мела Вікторыя Жылінская, якую Э.Гірдо часта запрашаў спяваць падчас шлюбаў і называў "сваёй артысткай". Часам яна ўтварала дуэт з Вінцэнтам Цвіркам, які меў глыбокі, раскацісты бас. Упрыгожвала набажэнствы і ігра на скрыпцы пана Завадскага[6].

З цікавасцю пытаюся ў Яніны Міхайлаўны, што натхняла творчую атмасферу хору, чым поўнілася яго жыццё, акрамя частых рэпетыцый. Мая субяседніца пачынае згадваць, якімі цудоўнымі і запамінальнымі былі ў тыя часы для хору святы Божага Нараджэння. Усе ўдзельнікі хору разам з яго кіраўніком Эдвардам Гірдо збіраліся ў плябаніі, дзе іх шчодра частаваў ксёндз Станіслаў Рокаш. Спявалі календы (калядныя песні), дзяліліся думкамі і надзеямі. Ды яшчэ Яніна Міхайлаўна прыпамінае, што пасля ўрачыстасцяў Божага Нараджэння Эдвард Гірдо разам з ксяндзом хадзіў па дамах парафіянаў у традыцыйныя калядныя адведзіны, спяваючы святочныя песні і дзелячыся аплаткай.

Узнёсла рыхтавалася і праходзіла ў Нясвіжы свята Божага Цела. Урачыстая працэсія са спевамі ішла ад фарнага касцёла да кляштара бенедыкцінак. Падчас святочнай імшы і працэсіі граў духавы аркестр 27-га палка ўланаў, які, дарэчы, месціўся ў прыкасцельных будынках былога езуіцкага кляштара. Вайсковыя музыканты запрашаліся таксама да ўдзелу ў набажэнствах на Божае Нараджэнне і Вялікдзень. Кожную нядзелю, а 9-ай гадзіне раніцы, уланы мелі сваё ўласнае набажэнства ў касцёле. Святую імшу адпраўляў ксёндз-капелан Уладзіслаў (?) Навіцкі, які да таго ж працаваў і як выкладчык рэлігіі ў школе. На такіх набажэнствах звонкае гучанне медных інструментаў вайсковага аркестра спалучалася з больш мяккім спевам аргана. А пасля імшы аркестр выходзіў да былой плябаніі і граў урачыстыя маршы, пад гукі якіх уланы разыходзіліся па сваіх кашарах.

З мяккім смуткам па даўно мінуламу Яніна Міхайлаўна згадвае набажэнствы ў замкавай капліцы Радзівілаў, да ўдзелу ў якіх запрашаўся касцельны хор. Рабілася гэта па просьбе XVI ардыната нясвіжскага князя Альбрэхта Радзівіла (1885—1935) — яго, у апошнія гады жыцця хворага на ногі, прывозілі ў капліцу на калясцы. Князь Альба — "тутэйшы", як ён сам сябе называў, — апекаваўся касцёлам: даваў малако, дровы на ацяпленне плябаніі. Як піша ў сваёй кнізе Баляслаў Таўрагінскі, князь Альбрэхт "быў вялікім патрыётам і дабрачынцам беднага люду, а яго ахвярнасць на грамадскія мэты не ведала межаў. З гэтай прычыны ён стаў вельмі папулярным на ўсходніх землях [Рэчы Паспалітай. — **С.Н.**]"[7].

5

Вось, бадай, і ўсё, што засталося ў памяці людзей пра Э.Гірдо і музычнае жыццё нясвіжскага касцёла ў міжваенную эпоху. Некаторыя дадатковыя дэталі з жыцця арганіста ўдакладняюць выпадкова пакінутыя ў нотах дакументы і паперы. З іх, у прыватнасці, высвятляецца, што Эдвард Гірдо працаваў у нясвіжскім касцёле не толькі як арганіст і кіраўнік хору, але й выконваў іншыя абавязкі. Напрыклад, почырк Э.Гірдо можна знайсці ў касцельных метрыках і іншых паперах, з чаго вынікае, што арганіст працаваў у т.з. парафіяльным бюро, быў "сакратаром" нясвіжскай фары[8]. Такое сумяшчэнне музычных і пазамузычных абавязкаў у пачатку XX ст. было даволі распаўсюджаным[9].

6

Пра гэта сведчаць, да прыкладу, аб'явы арганістаў з прапановамі сваёй працы ў часопісе "Śpiew kościelny", падшыўка якога была знойдзена сярод друкаваных нотаў нясвіжскага касцёла[10]. У своеасаблівых "самарэкламах" арганісты часта гавораць пра магчымасці выканання імі не толькі ўласна музычных абавязкаў.

* * *

Падобна, што ў Нясвіжы ўжо мала хто памятае сцежку да магілы арганіста, пад кіраўніцтвам якога больш за трыццаць гадоў квітнела музычнае жыццё фарнага касцёла. Месца апошняга прытулку Эдварда Гірдо паказала мне Рэгіна Іосіфаўна Рыбалтоўская. Перада мною была магіла, зарослая травою, з кімсці адарванай і даўно згубленай шыльдай, — магіла без імя... Ніхто не прыносіць сюды кветкі, ніхто не даглядае сціплы капец. Сіратліва глядзіць у неба крывы, паламаны крыж — ганебны помнік людской няўдзячнасці. Але дае надзею тое, што дзякуючы раскрыццю музычнай скарбніцы Нясвіжа памяць пра Эдварда Гірдо будзе жыць у напісанай ім музыцы, якую, спадзяюся, ужо ў хуткім часе змогуць пачуць беларускія слухачы.

(Працяг будзе.)

[1] Ciechanowiecki Andrzej. S.Nieśwież Międzynarodowy ośrodek kultury na Białorusi. W-wa, 1994. S. 36.

[2] Там сама. С. 32.

[3] Цікава, што свае творы арганіст нясвіжскай фары падпісваў двояка: "E.Hirdo" ці "E.Girdo". Гэтая розніца ў напісанні першай літары прозвішча, магчыма, тлумачыцца фанетычнымі асаблівасцямі т.з. "крэсовай" польскай мовы, на якой было прынята размаўляць у заходнебеларускім каталіцкім асяроддзі міжваеннага часу. Верагодна, прозвішча арганіста вымаўлялася ў Нясвіжы з тыпова беларускім гарлавым гукам [г], які ў напісанні дакладна перадае літара беларускай лацініцы "H" (у польскай мове гэтая літара вымаўляецца глуха — [х]).

[4] Пацвердзіць гэта, можа, ужо і не ўдасца, але ўскосным доказам грунтоўнай музычнай адукацыі арганіста можа служыць яго багатая творчая спадчына: уласныя творы, сабраная ім велізарная нотная бібліятэка, якая сведчыць пра глыбокае веданне музычнай класікі і сучаснай яму музыкі.

[5] Менавіта на гэты адрас Э.Гірдо замаўляў у музычных кнігарнях Варшавы, Вільні і іншых гарадоў новыя ноты, што, дарэчы, высветлілася дзякуючы вокладкам самаробных нотных сшыткаў, якія рабіліся са шчыльнай абгортачнай паперы пасылак. Большасць замоўленага складалі харавыя партытуры, якія, відавочна, прызначаліся для выканання нясвіжскім касцельным хорам.

[6] Як вынікае з нотаў нясвіжскага касцёла, акрамя скрыпкі ў набажэнствах часта выкарыстоўваліся альты, віяланчэлі і нават кантрабас.

[7] Tauroginski B. Z dziejów Nieświeża. W-wa, 1937. S. 178.

[8] Дзякуючы касцельным метрыкам, якія вёў Э.Гірдо, можна меркаваць аб прыблізнай даце ягонай смерці. Апошні запіс, зроблены арганістам у касцельных кнігах, прыпадае на снежань 1948 года. У выпадку, калі у працэсе далейшага даследавання не знойдуцца іншыя дакументы, якія абвяргалі б гэтую дату, мы будзем разглядаць яе як прыблізную дату смерці арганіста.

[9] У некаторых касцёлах (напрыклад, на Яснай Гары ў Чэнстахове) гэтая практыка існуе па сённяшні дзень.

[10] Гэты часопіс, які даваў магчымасць быць у курсе музычнага жыцця каталіцкага касцёла, па ўсёй верагоднасці, выпісваў Э.Гірдо. Падобных часопісаў, прызначаных для арганістаў і кіраўнікоў касцельных хароў, у перыяд II Рэчы Паспалітай выходзіла шмат: "Muzyka kościelna" ў Познані, "Hosanna" ў Тарнове, "Muzyka i śpiewy" ў Кракаве і інш.

Фота А.Юркойця і аўтара.

7

ДА НОВЫХ ЖАНРАВЫХ УТВАРЭННЯЎ

Беларуская харавая музыка на мяжы стагоддзяў

Валянціна ЧАРНЯК

Харавая музыка Беларусі ў 90-ыя гады XX стагоддзя ўяўляе сабой адзін з найбольш важных і значных напрамкаў у развіцці нацыянальнага мастацтва. І гэта звязана перш за ўсё з высокім прафесіяналізмам і актыўнай канцэртнай дзейнасцю харавых калектываў — Дзяржтэлерадыё (кіраўнік В.Роўда), акадэмічнага народнага хору імя Г.Цітовіча (кір. М.Дрынеўскі), акадэмічнай харавой капэлы імя Р.Шырмы (кір. Л.Яфімава), а таксама хору "Санорус" (кір. А.Шут), камернага хору (кір. І.Мацюхой), мужчынскага хору "Унія" (кір. К.Насаеў), чыё пеўчае майстэрства скарыла многіх слухачоў. На канцэртных пляцоўках усё часцей і часцей адбываюцца выступленні самадзейных хароў, якасць выканання якіх часам набліжаецца да прафесійнай. Варта згадаць шматлікія конкурсы і святы харавой музыкі, дзе гучаць праграмы розных жанраў і стыляў. Усё гэта спрыяла павышэнню творчай актыўнасці беларускіх кампазітараў, творы якіх займаюць годнае месца ў рэпертуары харавых калектываў не толькі рэспублікі, але і замежных. Харавая музыка сёння — гэта яркая, цікавая і шматгранная з'ява, адзін з важных пластоў сучаснай беларускай культуры, які звязаны з імкненнем да новых жанравых утварэнняў, разгорнутых канцэртных формаў і ўвасаблення актуальных і значных тэм, а таксама з пошукамі разнастайных сродкаў музычнай выразнасці.

На працягу многіх дзесяцігоддзяў адбываўся няўхільны працэс фарміравання новага кампазітарскага мыслення, вынікам якога зрабіліся стылявыя і жанравыя, вобразныя і кампазіцыйныя змяненні ў харавым мастацтве. Так, перыяд 50-ых—60-ых гадоў адзначаны працягам класічных традыцый у галіне харавога жанру (харавыя апрацоўкі, песенныя хары); 70-ыя гады характарызуюцца з'яўленнем парасткаў, якія прывялі да пераасэнсавання фальклорнага матэрыялу і ўзмацнення пазамузычнага фактару. У 80-ыя, а потым і ў 90-ыя сучасная харавая музыка ўспрымаецца як іншы ўзровень тэмбру, харавога гучання і харавой фарбы, яна ўводзіцца ў балет, у сімфанічную партытуру, у пастаноўкі драматычнага тэатра. Выкрышталізаваўся і дастаткова дакладна акрэсліўся шэраг жанрава-стылістычных накірункаў, якія сведчаць пра нацыянальную своеасаблівасць харавога мастацтва Беларусі: адраджэнне традыцыі праваслаўнай пеўчай культуры і яе сучаснае мастацкае пераасэнсаванне; новая трактоўка фальклору; уплыў інструментальнага фактару; узмацненне сувязяў з сумежнымі відамі мастацтва. Усе гэтыя накірункі зрабіліся вызначальнымі ў харавым жанры на мяжы стагоддзяў, што дае права разглядаць кожны з іх паасобку.

У апошнія дзесяцігоддзі зрабілася відавочным нараджэнне новага харавога стылю, які вяртае хору яго сапраўднае гучанне: яно вызначала некалі стылістыку харавых твораў Д.Бартнянскага, П.Чайкоўскага, С.Рахманінава, П.Часнакова. Гэты накірунак звязаны з рэканструкцыяй пеўчай культуры на грунце сучаснай музычнай мовы, з уласцівым ёй эфектам "шматхорнасці", тэмбравым каларытам, манерай выканання і колам вобразаў.

Аднаўленне старажытнаславянскай традыцыі харавога песнапення ў творчасці беларускіх кампазітараў выклікала да жыцця гістарычную тэматыку, для ўвасаблення якой кампазітары А.Мдывані, Л.Шлег, А.Бандарэнка, А.Залётнеў, Э.Наско і інш. выкарыстоўваюць такія ўласцівыя знаменнаму распеву прыёмы пісьма, як узмацненне фанічнага элемента, маляўнічасць кансанучых сугуччаў, метрарытмічныя пераменнасці. Асэнсаванне кантавай традыцыі характарызуецца апорай на строгую квадратнасць у пабудове цэласнай кампазіцыі, спецыфічнымі рытмаформуламі, а таксама выяўляецца ў асаблівай прыўзнятасці, гімнічнасці харавога гучання.

Новае стаўленне да старажытнаславянскага элемента характарызуе той шлях жанравага пераўтварэння, які звязаны з лініяй пераемнасці, з арыгінальным асэнсаваннем традыцыйнага і сучаснага харавога мастацтва. Літанія "Русь святая" А.Мдывані, харавы канцэрт "Ухвала вялікаму князю Уладзіміру Святаславічу", "Единородный Сыне", "Во царствии твоем" А.Бандарэнкі, "Новая радость настала", "Дар ныне пребогатый" Л.Шлег, "Літургія Іаана Златавуста" А.Хадоскі, "Усяночная" С.Бельцюкова, "Отче наш", "Великая Ектения" А.Залётнева, "Малітва", "Ратуй нас, Божа" Э.Наско — усе яны блізкія старадаўнім харавым жанрам і па музычнай стылістыцы, і па структуры. Пры гэтым кампазіцыйная структура, вертыкаль і метрарытм з'яўляюцца арыгінальнымі аўтарскімі, а інтанацыйны лад, манера выканання і ладавыя заканамернасці акамулююць рысы знаменнага распеву, саборных спеваў і старажытнаславянскай архаікі. Варта адзначыць адносную разняволенасць рытму як вынік свабоднага разгортвання музычнай думкі, што звязана з літаратурным тэкстам. Менавіта ў гэтых творах кампазітары імкнуцца да ўзнаўлення стылю далёкіх эпох у апасродкаваным выглядзе, узяўшы за аснову харавы прынцып гучання.

Другое рэчышча, па якім ішло развіццё харавой музыкі, звязана з фальклорам. Практыка сучаснай беларускай музыкі красамоўна сведчыць пра творчае стаўленне кампазітараў да фальклору, а шырэй — да шматграннай песеннай (харавой) культуры, якая адлюстроўвае мастацкі ўзровень чалавека. Беларускі фальклор як з'ява знайшоў сваё шырокае пераасэнсаванне ў музычным мастацтве, для якога характэрна творчая перапрацоўка народных вытокаў, а яна шмат у чым залежыць ад індывідуальнасці творцы. Зварот беларускіх кампазітараў да фальклору з'явіўся магутным стымулам для новых мастацкіх пошукаў у сферы выразнасці, у развіцці элементаў музычнай мовы і іх узаемадзеяння. У беларускай музыцы назіраецца некалькі падыходаў да фальклору. Калі ў 50-ыя — 60-ыя гады (і раней) кампазітары досыць часта ўключалі ў свае харавыя творы фальклорныя цытаты, асобныя інтанацыйныя звароты і ладавыя заканамернасці, а таксама рытмічныя асаблівасці, дык у 70-ыя—90-ыя сувязь з фальклорам ажыццяўляецца больш апасродкавана. Праяўленне гэтай тэндэнцыі выяўляецца ў харах на народныя тэксты — тут можна згадаць харавыя цыклы "Снапочак", "Вясельная" А.Мдывані, "Застольныя песні" В.Кузняцова, "З беларускай народнай паэзіі" К.Цесакова, харавы цыкл "Каляндарныя песні" Л.Шлег, а таксама ў творах, дзе музыка і тэкст — аўтарскія (хары "Рабіначка", "Бульба" А.Рашчынскага (словы А.Лойкі), "Песні дзявочага кахання" Л.Захлеўнага (словы У.Карызны), "Вяснянка" Л.Шлег (словы Янкі Купалы)).

Відавочна, што спосабы апрацоўкі фальклору разнастайныя і звязаны перш за ўсё з узбагачэннем яго сродкамі сучаснай кампазітарскай тэхнікі. Гэта стварае перадумовы для "выйсця за межы фальклору, яго своеасаблівага пераадолення, што станоўча паўплывала на музычную стылістыку кампазітараў і прывяло да больш складанай формы ўзаемасувязі фальклору і прафесійнай музыкі. Так, у канцы 70-ых гадоў узнікае новы напрамак — фальклорнаарыентаваны, дзе агульнае (народнае) і індывідуальнае (кампазітарскае) знаходзяцца ў цесным узаемадзеянні. Сутнасць яго заключаецца ў стварэнні такіх харавых кампазіцый, дзе ў якасці фальклорнага пачатку выступае не столькі тэкст народных песень, колькі стылістыка. У сваім імкненні максімальна наблізіцца да фальклору, у прыватнасці, на аснове арганічнага паяднання музыкі і тэксту, аўтары не выкарыстоўваюць прамое цытаванне, а ствараюць сваю тэму, свой меладычны рэльеф, якія прасякнуты народнапесеннай ці народнаразмоўнай інтанацыйнасцю. Блізкія да народных і спосабы музычнага развіцця, і фактурны малюнак, і метрарытмічная арганізацыя цэлага, што абумоўлівае свабодную трактоўку формы, максімальна набліжаную да страфічнай варыянтнасці народнай песні.

Цікавым, на мой погляд, зрабіўся зварот кампазітараў да такіх спецыфічных жанраў, як фальклорная кампазіцыя, фальклорнае тэатральнае прадстаўленне, фальклорная сюіта; ён вызначыў зліццё жанру харавой мініяцюры прафесійнай музыкі з народным тэатральным дзействам ці абрадам. У выніку такога ўзаемапранікнення з'явіліся творы "Вяселле", "Вясновыя святы" (словы народныя) В.Кузняцова, "Брацетка і сястрыца" (сл. нар.) А.Рашчынскага, "Калядзіца", "Лубок" (сл. нар.) Л.Шлег, "Вясельнае застолле" (сл. нар.), "Галашэнне" (сл. Янкі Купалы) А.Мдывані.

Новае стаўленне да фальклору ў апошнія дзесяцігоддзі XX стагоддзя звязана з прынцыпам сінтэзавання, што не толькі ўзбагаціла музычную мову і зрабілася важным фактарам развіцця і абнаўлення харавога мастацтва ўвогуле, але і пашырыла слоўны дыяпазон харавога жанру, выканаўчую палітру, надаўшы харавым спевам элемент тэатральнасці.

Яшчэ адзін шлях развіцця сучаснай харавой музыкі звязаны з актыўным уключэннем нехаравога, невакальнага элемента і ўзрастаннем ролі інструментальнага пачатку. І гэта невыпадкова, бо адпавядае па-мастацку выяўленым уяўленням пра свет — увасабленнем складаных, неадназначных працэсаў, пошукам новых сінтэтычных сродкаў выразнасці, здатных перадаць прыгажосць, гармонію, думку і пачуццё, лад мыслення сучаснага мастака. Харам, створаным на інструментальнай аснове, уласціва фактурнае расслаенне на тэму і акампанемент, ускладненне метрарытмічнага і меладычнага малюнка, узбагачанага храматызмамі, мноства танальна-гарманічных кантрастаў, што абумоўлена асаблівай увагай да перадачы дэталяў тэксту. Адсюль псіхалагічная завостранасць нюансаў зместу, якая паядноўвае харавыя творы з жанрам "верша з музыкай". У "інструментальных" харах узрастае сэнсавае значэнне слова, характар яго інтанавання, якія абумоўліваюць рэчытатыўна-дэкламацыйную манеру спеваў. Да такіх твораў варта аднесці хары "Памяці ахвяр фашызму" А.Рашчынскага, "Agnus Dei" В.Капыцько, "In memoriam" М.Васючкова, а таксама творы Г.Гарэлавай, Я.Паплаўскага, Н.Усцінавай, У.Дарохіна і інш.

Шырокі і разнастайны ахоп актуальных тэм, імкненне да павелічэння сферы ўплыву харавой музыкі прывялі не толькі да пошукаў новых сродкаў увасаблення зместу, але і спрыялі жанравым асіміляцыям. Так, у сярэдзіне 90-ых гадоў упершыню прагучала сачыненне А.Мдывані "Паўночныя кветкі" ў выкананні камернага хору "Санорус" (кіраўнік А.Шут) і сімфанічнага аркестра, што паклала пачатак стварэнню ў Беларусі новага жанру — харавой сімфоніі. Варта заўважыць, што раней, у Пятай ("Памяць зямлі") і Шостай ("Полацкія пісьмёны") сімфоніях кампазітар панаватарску выкарыстаў спалучэнне народнааркестравага гучання і акадэмічнага хору, дзе вакальныя спевы з'явіліся паўнапраўным, а часам і саліруючым "інструментам". Гэта надало партытурам сімфоній новы тэмбр і каларыт, спрыяла больш поўнаму, яркаму і дакладнаму ўвасабленню музычных вобразаў. У Сёмай харавой сімфоніі "Паўночныя кветкі" кампазітар стварыў цікавую, насычаную жыццём дынамічную кампазіцыю, дзе харавое і сімфанічнае гучанні ўтвараюць арганічнае адзінства. Гэта надзвычай паэтычны твор, які апавядае пра жыццё Прыроды, пра сутнасць чалавечага "я". У аснову яго былі пакладзены тэксты з Бібліі, вершы Авідыя, Жукоўскага, Бальмонта, народныя словы. Сачыненне саткана са слова і думкі, музыкі і пачуцця. Кожная з сямі частак сімфоніі афарбавана сваім асаблівым настроем; побач з мяккай вытанчанасцю і пластычнасцю суіснуюць драматызм, палкасць, імклівасць. У харавых нумарах "Паўночных кветак" А.Мдывані дасягае дзівоснай паяднанасці музычнага і паэтычнага пачатку, якія ствараюць яскравае мастацкае выказванне. На часу напісання і паэтычнаму стылю літаратурныя крыніцы сімфоніі аддалены адна ад адной, але, нягледзячы на гэта, кампазітар здолеў спалучыць іх адной мастацкай ідэяй, увасобіўшы іх ў арыгінальную музычную форму. Лаканізм вершаў і прозы, дзе кожнае слова — гэта дакладная і яркая метафара, зрабіўся крыніцай музычных вобразаў і фарбаў, якія натхнілі А.Мдывані на стварэнне своеасаблівай вакальна-аркестравай сімфоніі, што спрыяла пашырэнню жанравых межаў і ўзбагачэнню стылістыкі харавой музыкі.

Такім чынам, харавая музыка на мяжы стагоддзяў становіцца на правах роўнага у адзін шэраг з іншымі інструментальнымі і тэатральнымі жанрамі.

Творчае выкарыстанне кампазітарамі Беларусі рэсурсаў старадаўняй і сучаснай музыкі і іх арганічны сплаў, імкненне да пашырэння нацыянальнага элемента шляхам пранікнення ў найбольш глыбокія яго слаі, агульная скіраванасць да сінтэзу — рысы, уласцівыя сучаснай харавой музыцы. У гэтым яе своеасаблівасць і самабытнасць. Гэта дазваляе аб'ядноўваць творы ёмістым паняццем — беларускі сучасны харавы стыль. Ён і вызначае высокі статус харавой музыкі ў нацыянальнай культуры на мяжы стагоддзяў.

Пераклад з рускай мовы.

Служэнне мастацтву

Ларыса ТАІРАВА

1

У канцы кастрычніка мінулага года ў вядучых навучальных установах краіны — Беларускай акадэміі музыкі і Беларускім універсітэце культуры — адбыліся вечарыны, прысвечаныя 75-годдзю вядомага дзеяча народнаінструментальнай культуры Міхаіла Рыгоравіча Солапава. З усёй краіны прыехалі прадстаўнікі музычна-культурных устаноў, каб павіншаваць юбіляра. У яго гонар выступалі лепшыя калектывы Акадэміі музыкі — такія, як ансамбль дамрыстаў пад кіраўніцтвам Галіны Асмалоўскай, трыо баяністаў на чале з Валянцінай Пісарчык, зусім малады калектыў пад кіраўніцтвам Вікторы Старыкавай, а таксама вучні юбіляра.

Ва ўніверсітэце культуры ініцыятарам і арганізатарам вечара выступіла кафедра народнаінструментальнай творчасці. Шмат прыгожых слоў было выказана ў адрас юбіляра, шмат згадвалі яго вучні, прыхільнікі, паплечнікі па мастацтву. І, вядома, гучала музыка — разнастайная і хвалюючая. Амаль усе народнаінструментальныя калектывы, якія існуюць ва ўніверсітэце культуры, адгукнуліся на гэтую знамянальную падзею: аркестр народных інструментаў (кіраўнік Я.Дзягілеў), ансамбль прафесара Г.Мішурова "Беларускія пераборы", беларуская інструментальная капэла "Спадчына" (кіраўнік А.Скорабагатчанка), ансамбль "Туці" Л.Сухаварравай, ансамбль народных інструментаў пад кіраўніцтвам Л.Валасюк, а таксама "неапалітанскі" аркестр Ларысы Жывалеўскай. Гэткай павагі і прызнання суайчыннікаў мог удастоіцца Міхаіл Рыгоравіч Солапаў, на долю якога выпала пражыць цікавае і разнастайнае жыццё. І гэтае жыццё ён цалкам прысвяціў мастацтву.

Заслужаны дзеяч мастацтваў і заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь, прафесар Беларускай акадэміі музыкі М.Солапаў нарадзіўся ў 1924 г., у вёсцы Пакроўскае Цербунскага раёна Ліпецкай вобласці. Бацька Міхася валодаў шэрагам прафесій (планавік, вадзіцель, бухгалтар) і добра іграў на гармоніку. Маці мела прыемны голас і спявала ў царкоўным хоры. Было што ўзяць маленькаму Міхасю і ад дзеда, які славіўся незвычайным майстэрствам у розных справах і нават вырабляў гармонікі. Не дзіва, што ў такой сям'і ўжо з трох гадоў Міхась іграў у сямейным ансамблі. Таленавіты хлапчук самавукам прайшоў праз самадзейнасць, дзе авалодаў многімі інструментамі і ўсе мелодыі, якія ні пачуе, блісkуча падбіраў на слых. Але ж з інструментаў ён заўсёды аддаваў перавагу любімаму — баяну.

Усё жыццё Міхаіл Рыгоравіч прагна імкнуўся да ведаў. З першага курса Курскага музычнага вучылішча М.Солапаў іграў у чатырох (!) аркестрах — баянным, народным, духавым і сімфанічным, і ў кожным — на розных інструментах. На жаль, распачатая вучоба была перарвана вайной. Добраахвотнікам пайшоў у армію, дзе працягваў вучыцца, каб авалодаць складаней ваеннай тэхнікай. Потым служыў у танкавым палку. Яму нават прадракалі выдатную ваенную кар'еру. Доўгія вёрсты вайны перамяжаліся з франтавымі канцэртамі. Міхаіл Рыгоравіч быў душой франтавых канцэртных брыгад, незаменным салістам, акампаніятарам, ансамблістам. Узнагароджаны трыма баявымі ордэнамі і пятнаццаццю медалямі, скончыў вайну ў Берліне. Быў паранены і цудам застаўся жыць, каб цалкам прысвяціць сябе музыцы.

2

Пасля вайны М.Солапаў некаторы час служыў у Брэсце і надоўга звязаў свой лёс з гэтым горадам. Тут ён знайшоў сямейны прытулак. Студэнтам Брэсцкага музычнага вучылішча пачаў выкладаць у ДМШ. Паступова прайшоў праз усе прыступкі службовай лесвіцы (завуча, дырэктара ДМШ) і аднначасова працягваў вучыцца. Завочна скончыў Маскоўскі музычна-педагагічны інстытут імя Гнесіных.

З 1951 па 1967 гады Міхаіл Рыгоравіч узначальваe Брэсцкае музычнае вучылішча. І гэта вельмі важны перыяд яго творчай дзейнасці. Менавіта тут выявіўся яго выдатны арганізатарскі талент музыканта-педагога і дырыжора. Старажылы памятаюць, што ніводнае свята на Брэстчыне не абыходзілася без удзелу створаных М.Солапавым аркестраў: народных інструментаў і сімфанічнага, якім ён кіраваў шмат гадоў. Цяжка пераацаніць выхаваўчую і стваральную ролю гэтых калектываў у культурным жыцці брэстаўчан, асабліва ў галодныя пасляваенныя гады. Колькі людзей яны прыахвоцілі да сур'ёзнай класічнай і народнай музыкі, колькі сэрцаў адагрэлі сваім мастацтвам, колькі прыцягнулі да прафесіі музыканта-выкладчыка, выкладчыка музыкі!..

У гэтыя гады надзвычай ярка выявіўся талент Солапава-наватара, які не можа стаяць на месцы. Творчы пошук новых шляхоў музычнакультурнай адукацыі прывёў Міхаіла Рыгоравіча да стварэння на базе музычнага вучылішча вячэрняга ўніверсітэта культуры, дзе яму самому належала вядучая роля музыканта-прапагандыста і асветніка. Бліскучы прамоўца, артыст, імправізатар, М.Солапаў ілюстраваў уласныя лекцыі, выконваючы або на фартэпіяна, або на баяне ўрыўкі з опер і сімфоній розных кампазітараў. Міхаіл Рыгоравіч быў жаданым лектарам многіх універсітэцкіх вечарын. Яго слухалі, стойваючы дыханне. У лічаныя хвіліны ён авалодваў настроем кожнай аўдыторыі. Усе, хто хоць аднойчы трапіў на выступленне М.Солапава, адзначаюць яго адукаванасць і незвычайную эрудыцыю. Прычым усё гэта выяўляецца не толькі ў музыцы. Для выступленняў Міхаіл Рыгоравіч выкарыстоўвае свае назіранні і багаты асабісты вопыт, найбольш цікавыя звесткі з самых розных крыніц, не кажучы пра сумежныя сферы мастацтва. Ён можа адказаць на любое пытанне, даць самую дакладную кансультацыю па праблемах, часам далёкіх ад яго непасрэдных прафесійных інтарэсаў. У музычных колах яго называюць "хадзячай энцыклапедыяй", і з гэтым нельга не пагадзіцца.

Не менш важным этапам у жыцці М.Солапава стала запрашэнне яго на работу ў Белдзяржкансерваторыю, дзе яму давялося працаваць разам з такімі магутнымі асобамі ў народнаінструментальным мастацтве, як І.Жыновіч і Г.Жыхараў, пад іх непасрэдным кіраўніцтвам. У час сумеснай творчай працы вельмі рупліва ішоў працэс творчага і прафесійнага ўзаемаўзбагачэння, узаемадзеяння, што не магло не паўплываць на далейшы лёс Міхаіла Рыгоравіча. Таму, калі Георгій Іванавіч Жыхараў пайшоў з жыцця, не было спрэчак пра тое, хто павінен узначальваць кафедру народных інструментаў. На гэтай пасадзе Міхаіл Рыгоравіч працягваў слаўныя традыцыі сваіх папярэднікаў, прыкладаў усе намаганні для таго, каб спрыяць далейшаму развіццю і росквіту народнаінструментальнага мастацтва Беларусі. Дзякуючы яго намаганням у Белдзяржкансерваторыі была адкрыта асістэнтура-стажыроўка, якую паспяхова закончылі вопытныя выкладчыкі кафедры В.Шчарбак і Г.Асмалоўская. М.Солапаў з'яўляецца ініцыятарам і аўтарам распрацовак вельмі карысных і неабходных навучальных курсаў — "Тэорыя і гісторыя выканальніцтва" і "Методыка выкладання народных інструментаў", якія значна ўзбагацілі прафесійную падрыхтоўку будучых спецыялістаў.

Але асноўная заслуга М.Солапава ў час яго загадвання кафедрай — у тым, што ён істотна пашырыў абсяг яе дзейнасці, якую вывеў за межы рэспублікі, на саюзную прастору. Гэта спрыяла ўключэнню беларускай народнаінструментальнай культуры ў агульнае рэчышча шматнацыянальнага музычнага мастацтва. На гэтай адказнай пасадзе з асаблівай паўнатой раскрываецца арганізатарскі талент М.Солапава. Ён з'яўляўся ініцыятарам і арганізатарам шэрага канферэнцый усесаюзнага маштабу, на якіх разглядаліся праблемы методыкі выкладання і выканальніцтва на народных інструментах.

Так, у 1974 годзе адбылася канферэнцыя прадстаўнікоў Беларускай і Горкаўскай кансерваторый. У 1975 і 1976 гадах М.Солапавым былі арганізаваны музычна-практычныя канферэнцыі з удзелам вядучых выканаўцаў і лепшых выкладчыкаў вядучых музычных устаноў Масквы, Пецярбурга, Данецка, Харкава. Добра памятаю, з якім захапленнем мы, тагачасныя студэнты кансерваторыі, слухалі даклады і выступленні П.Нечыпарэнкі, А.Шалава, І.Шыцянкова, В.Іўко і інш. Праз усё жыццё мы пранеслі ўзрушэнне ад таго, што адбывалася на нашых вачах і што стала для многіх з нас асноўным накірункам дзейнасці. Пасля такіх канферэнцый і канцэртаў добра ведалі, да якога ўзроўню выканальніцтва трэба імкнуцца.

Шматгадовы педагагічны вопыт не прайшоў марна для М.Солапава. Вынікам яго зрабілася арыгінальная методыка музычнай адукацыі дзяцей, прапанаваная ім выкладчыкам ДМШ. У аснове гэтага комплекснага метаду — прынцып ансамблевага музіцыравання, імправізацыі і акампанементу. Добра памятаю практычныя семінары, якія праводзіў Міхаіл Рыгоравіч, каб распаўсюдзіць гэтую методыку. Яны карысталіся вялікім попытам, асабліва сярод баяністаў, таму што пазначалі найбольш кароткі і эфектыўны шлях навучання ігры на баяне.

На працягу свайго насычанага і плённага жыцця Міхаіл Рыгоравіч выхаваў больш за 70 вучняў па класах баяна і акардэона, якія працуюць у розных галінах мастацтва ва ўсіх кутках Беларусі і за яе межамі. Сярод іх — лаўрэаты рэспубліканскіх і міжнародных конкурсаў І.Атраднаў, І.Яраш, заслужаная артыстка РБ С.Лясун, а таксама П.Глушчук, А.Какарэка, У.Іваноў, выкладчыкі Л.Сухаварава, В.Селін, В.Шыманоўская, У.Чэрнікаў, А.Каліна, В.Полесаў, У.Гурбановік, Л.Гінько і многія іншыя.

Нягледзячы на паважны ўзрост, М.Солапаў увесь час знаходзіцца ў цэнтры культурнага жыцця. Яго ўбачыш на музычных фестывалях і конкурсах, канцэртах, навуковых канферэнцыях. Прычым яго ўдзел у гэтых мерапрыемствах самы актыўны, яго меркаванне і мудрае слова музыканта-прафесіянала, артыста і прамоўцы — самыя аўтарытэтныя і самыя ёмкія. Гэта адзін з тых адказных, спагадлівых і добразычлівых людзей, якія станоўча ўплываюць на фарміраванне музычнай культуры і культурнай палітыкі сённяшняга часу.

Адметнай рысай Міхаіла Рыгоравіча з'яўляецца шырокая панарама дзейнасці ў самых розных накірунках музычнага мастацтва. Пра гэта сведчыць вялікая колькасць творчых прац М.Солапава (зборнікаў, апрацовак, эцюдаў). Ім апублікавана каля 300 работ, большую частку якіх складае тэкставы матэрыял. Гэта артыкулы па розных напрамках — навукова-аналітычныя, шматлікія рэцэнзіі і эсэ. Гэта надзённыя водгукі і думкі па самых розных пытаннях народнаінструментальнага мастацтва.

3

Фота з архіва М.Солапава.

1 Міхась Солапаў — студэнт першага курса Курскага музычнага вучылішча. 1940 г.
2 Дуэт В.Кісялёва і М.Солапава. Брэст, 1946 г.
3 На творчым вечары кампазітара Мікалая Чайкіна з горада Горкага. Злева направа: М.Солапаў, М.Чайкін, У.Алоўнікаў. 1975 г.

Каханне — ласка для абраных

"Чорная нявеста" ("Чорная панна Нясвіжа") А.Дударава ў Беларускім тэатры імя Якуба Коласа

Тамара ГАРОБЧАНКА

Прыгажуня літвінка Барбара Радзівіл і польскі кароль Жыгімонт II Аўгуст... Выбраннікі нябёсаў.. Ім даравана было вялікае Каханне. Кароткае і асляпляльна яркае, узнёслае і апаляюча драматычнае. Незямное Каханнеператварыла рэальную гісторыю ў рамантычнае паданне, якому наканавана было пражыць больш за чатыры стагоддзі. А.Дудараў у драматычнай паэме "Чорная панна Нясвіжа" прапануе сваю версію легенды, на аснове якой рэжысёр В.Баркоўскі ставарае ў Тэатры імя Якуба Коласа спектакль "Чорная нявеста".

Сцэнаграфія С.Макаранкі вынаходліва ўзнаўляе вобраз старажытнага замка. Брама з металічным аздабленнем, драўляныя лесвіцы, пераходы з карункавымі разьбянымі поручнямі нагадваюць заблытаны лабірынт, прыдатны для змоў і інтрыг. Сэнсава важнай дэталлю з'яўляецца вялізная драўляная люстра ў выглядзе перакуленай кароны, чые кінжальна-вострыя зубцы-лямпачкі пагрозліва навісаюць над сцэнай. Дзеянне, што адбываецца ў нясвіжскім замку і кракаўскім каралеўскім палацы, ідзе ў адзіным інтэр'еры, але істотна розніцца сваёй атмасферай. Асаблівая роля тут належыць люстры-кароне, якая часам нагадвае жывую касмічную істоту. У замку Радзівілаў яна свеціцца таямніча-халодным зеленаватым святлом, у палацы каралевы Боны пульсуе трывожнымі крывава-чырвонымі сполахамі.

Адпаведны настрой стварае і музыка А.Еранькова. У залежнасці ад сюжэтных калізій яна гучыць то журботна, то палацава-парадна, то загадкава, містычна. Замыкае сцэнічную прастору пад'ёмны драўляны мост, накшталт рэальнага маста ў Нясвіжы, перакінутага праз роў, што ахоўваў замак ад ворагаў. Існуе такі роў і на сцэне, аднак ён мае зусім іншае сутнаснае значэнне, сэнс якога кожны зразумее па-свойму. Магчыма, гэта бяздонная пастка — свет небыцця, населены ценямі вялікіх продкаў, магчыма — люстэркавы адбітак будучыні або — проста вечнасць, якая ў рэшце рэшт паглынае каралёў і людзей простых, злыдзеяў і герояў.

Пачынаецца спектакль своеасаблівым кодавым пралогам. У клубах дыму з'яўляецца маленькая дзяўчынка ў доўгай белай сукенцы. Зазірнуўшы ў пастку, яна хутка знікае. Адтуль высоўваюцца галовы герояў спектакля (гэты момант падаецца празмерна натуралістычным і набывае парадыйнае адценне ў стылі пантэона мадам Цюсо). На сцэну выязджае пусты каралеўскі трон, накрыты мядзведжай шкурай. Выходзяць усе персанажы і моўчкі схіляюцца над безданню. Быццам з пекла, з яе выскоквае Пачвара і пачынае адцягваць Барбару ад трона, які ўяўляе сабой... інвалідную каляску.

Канфлікт п'есы А.Дударава будуецца па прынцыпу класічнага процістаяння чалавечых пачуццяў і дзяржаўнага абавязку, якія ніколі не існавалі ў гарманічным суладдзі. Зведаўшы велічную сілу кахання, міфалагізаваныя Барбара і Жыгімонт паўстаюць супраць агульнапрынятых грамадскіх законаў, прыярытэтнымі сярод якіх з'яўляюцца адданасць уладзе і кароне. Гэтымі інтарэсамі кіруецца маці Жыгімонта каралева Бона. Не здолеўшы пераканаць сына, яна пры дапамозе вернага слугі Мнішэка забівае Каханне. В.Баркоўскі засяроджвае ўвагу на ўнутраным канфлікце герояў, на тым, што адбываецца ў іх патаемных думках, на ўзроўні падсвядомасці. Ён уводзіць два новыя персанажы — маленькую дзяўчынку (Барбара ў дзяцінстве) і Пачвару, якія ўвасабляюць светлы і змрочны бакі душы чалавека.

Эмацыянальны градус спектакля вызначаюць Барбара Радзівіл і Бона Сфорца, бліскуча сыграныя А.Шарэпчанкай і Г.Букаціной. Знешне кожная з іх уражвае надзвычайнай прыгажосцю, прыроднай каралеўскай велічнасцю, вытанчанай пластыкай. Сутнасна ж яны — антыподы. Барбара — увасабленне адкрытасці, даверлівасці, чысціні, Бона — халоднага розуму і цвярозага разліку.

А.Шарэпчанка стварае фактычна тры сцэнічныя характары. Гэта — гераіня да сустрэчы з Жыгімонтам: жанчына, упершыню спазнаўшая каханне; кракаўская распусніца Бжэнка, як дзве кроплі вады падобная на нясвіжскую магнатку. Для кожнай з іх актрыса знаходзіць свае адметныя рысачкі. Летапісы сведчаць, што пасля смерці мужа, Станіслава Гаштольда, Барбара жыла даволі вольна і мела шмат каханкаў. У першай сцэне, застаючыся пасля балю адна, у белай празрыстай сукенцы, гераіня жартаўліва-какетліва размаўляе з месяцам, зоркамі, не хаваючы свайго жаночага хараства і пачуццёвага жадання. Менавіта такой, прывабнай, спакуслівай "багіняй ночы" паўстае яна перад Жыгімонтам і заваёўвае яго сэрца. Аднак каханне змяняе Барбару.

У сцэне начнога спаткання з Жыгімонтам яе словы гучаць шчымліва, пакаянна:

> Здаецца мне — я толькі што памерла
> І нарадзілася... Мінулае маё
> Ляжыць цяпер на могілках далёка.
> І там не я... І там не я...

Гераіня нібыта трызніць, вяртаецца ў дзяцінства. Вакол каханкаў весела, гарэзліва бегае маленькая дзяўчынка. Сцішана і спакойна жанчына вымаўляе:

> Я чыстая... нічога не было,
> Што без цябе — сплыло... Сплыло... Сплыло...

Перад намі іншая, нованароджаная Барбара. Жыгімонт ласкава туліць да сябе каханую, і яна, шчаслівая, засынае ў ягоных абдымках. Сцэна гэта, зусім пазбаўленая моднай на тэатры эротыкі, уражвае празрыстай чысцінёй, кранальнай пяшчотай.

Барбара і Жыгімонт, укленчыўшы, стаяць пад яркімі промнямі зззяючай люстры-кароны, што вянчае іх шлюб. Узрушана і ўрачыста падаюць у цішыню словы клятвы:

> Прымі нас, Уселітасцівы Божа...
> Прымі, як непадзельнае, Адно...
> Прымі, як непадзельнае, Адно...
> Прымі нас , Уселітасцівы Божа...
> Адна Душа, адно Жыццё і Кроў.
> Ты ёсць Любоў, і мы цяпер — Любоў.
> Ты ёсць Любоў, і мы цяпер — Любоў.
> Адна Душа, адно Жыццё і Кроў.

І раптам з крыўляннем і грымасамі да іх набліжаецца Пачвара. Яна ўтыкае паміж мужам і жонкай меч і тым самым прадвызначае трагічную развязку іх кахання.

А.Шарэпчанка таленавіта перадае тое, што звычайна ўвасобіць на сцэне вельмі цяжка. Яе гераіня літаральна прасякнутая каханнем. Яно робіць яе слабай і безабароннай і адначасова дае моц процістаяць разбуральным сілам зла. Яно абараняе яе ад князёў Радзівілаў і ад націску каралевы Боны. Барбару немагчыма зламаць, пакуль у сэрцы жыве вера ў каханне. Але змаганне аказваецца няроўным. З розных крыніц да яе даходзяць звесткі пра здраду Жыгімонта. Душэўныя хістанні адразу ж выклікаюць Пачвару, якая каршуном кружыцца вакол жанчыны, спакушае, цягне ў цемру. Паступова зло завалодвае думкамі гераіні, пранікае ў душу. Барбара і Пачвара твар у твар сядзяць на авансцэне і неадрыўна глядзяць адна адной у вочы. Яны вымаўляюць адны і тыя ж словы — маналог пакуты, маналог развітання. Пачвара перамагае. Барабара выпівае атруту. А.Шарэпчанка стварае характар надзвычай прывабны, узвышана-рамантычны і адначасова прыцягальна-зямны, высакародны.

Такой жа складанай, неадназначнай паўстае Бона Сфорца ў выкананні Г.Букаціной. Уражвае першы эфектны выхад каралевы ў кракаўскім палацы. Ахутаная палаюча-чырвоным святлом, у чорнай сукенцы з залатым аздабленнем, яна цырымонна-танцавальна спускаецца па лесвіцы. Ганарліва ўзнятая галава, як струна напятая постаць — увасабленне ўпэўненасці і душэўнай раўнавагі. Як гром з яснага неба гучыць нечаканая навіна Мнішэка пра тое, што Жыгімонт закахаўся ў Барбару з Радзівілаў — ніжэйшага роду. Каралева ў трывозе. Яна павольна набліжаецца да пасткі, трывожна ўглядаецца ў цемру і з жахам адхінаецца, быццам бы ўбачыўшы там адбітак сваіх змрочных думак. Але гэта толькі хвілінная разгубленасць. Яна сустракае Жыгімонта ўзброенай і падрыхтаванай.

Бона выкарыстоўвае ўвесь магчымы арсенал сродкаў, падуладны каралеве і маці. Яна то кідаецца да сына з кулакамі, то, укленчыўшы, слёзна моліць успомніць пра Польшчу, пра радзіму, то бязлітасна абражае яго выбранніцу. Пры гэтым Бона пільна сочыць за яго рэакцыяй і ўвесь час думае, думае... У паводзінах каралевы дзіўным чынам спалучаюцца акцёрская ігра і невымоўная пакута. Яна няўклюдна згінаецца і пластычна пачынае нагадваць старую. Застаючыся адна, Бона падае на калені, у роспачы ўздымае рукі, а яе крык нагадвае перадсмяротны крык паране-

1

2

3

1 В.Дашкевіч (Мнішэк), Г.Букаціна (Бона).
2 Г.Букаціна (Бона), І.Цішкевіч (Барбара).
3 Сцэна са спектакля.
4 Г.Букаціна (Бона), П.Ламан (Радзівіл Руды), А.Фралоў (Радзівіл Чорны).
5 В.Дашкевіч (Мнішэк), Г.Букаціна (Бона).
6 П.Ламан (Радзівіл Руды), І.Цішкевіч (Барбара), А.Фралоў (Радзівіл Чорны).
7 Сцэна са спектакля.
8 Сцэна са спектакля.
9 І.Цішкевіч (Барбара), Г.Правілава (Барбара ў дзяцінстве), С.Астрамовіч (Жыгімонт).

4

5

6

нага звера. Вакол яе з віскатам кружыцца Пачвара, пакуль не плюхаецца з асалодай у пусты трон-каляску.

Кульмінацыя спектакля — сцэна сустрэчы Барбары і Боны. Напалоханая чуткамі пра цяжарнасць сынавай каханкі, каралева тайна прыязджае ў Нясвіж, каб прыняць адпаведныя меры. З першай хвіліны Бона Г.Букацінай пачынае да дробязей разлічаную гульню. Яна парывіста абдымае Барбару, прыціскаецца вухам да яе жывата, жадаючы пераканацца, што ў гэтым ненавісным чэраве сапраўды зарадзілася жыццё яе нашчадка. Каралева аплятае сваю ахвяру патокам напаўпраўды і адкрытай хлусні. Яна прапануе ганебны кампраміс: Жыгімонт ажэніцца з габсбургскай прынцэсай Кацярынай, а Барбара стане фрэйлінай пры двары і штодня будзе бачыць свайго каханага. Яе ж вялікасць паклапоціцца пра будучыню іх дзіцяці.

Барбара А.Шарэпчанкі ледзь вырываецца з моцных абдымкаў каралевы, а тая, быццам змяя, паўзе за ёй па падлозе. І раптам гучыць выратавальнае: "У мяне дзяцей не будзе..." Бона нават разгубілася ад нечаканасці. Яна рыхтавалася да паядынку з драпежнай распусніцай, а сустрэла высакародную маладую жанчыну, шчырую ў сваім каханні. Цяпер, калі яе трону нічога не пагражае, яна здатная нават на спачуванне. Бона вагаецца. Яшчэ можна прадухіліць бяду і захаваць саперніцы жыццё. Аднак цёмныя сілы ўжо апанавалі яе душу. Па-дзікунску скача ўсюдыісная Пачвара. Сцэна поўніцца высокім напалам пачуццяў, страсцей. Ігра Г.Букацінай уражвае кантрастнай зменай душэўнага стану, тонкім хітраспляценнем нюансаў, адценняў. А.Шарэпчанка зачароўвае глыбінёй перажывання, драматызмам.

Побач з ёмістымі, буйнымі жаночымі характарамі крыху інфантыльным выглядае Жыгімонт. У выкананні С.Астрамовіча польскі кароль нагадвае хутчэй сціплага падлетка, чым мужа, здольнага абараніць сваё каханне. У ім ёсць пяшчота, непасрэднасць, узнёсласць, але не хапае мужнасці, сілы, каралеўскай годнасці. У спрэчцы з маці менавіта Жыгімонт выяўляе аўтарскую ідэю твора:

> Багацце і вышэйшую ўладу
> Бог шмат каму дае сярод людзей.
> Каханне ж — Яго ласка для абраных.

Калі Бона імкнецца распаліць ягоны патрыятызм: "Ты разумееш, за табой краіна!", ён мудра адказвае: "Адна краіна... Там жа ўвесь сусвет". На жаль, гэтыя сэнсава значныя словы гучаць у спектаклі даволі невыразна. Перакананні маці выглядаюць больш важкімі, абгрунтаванымі.

Сутнасна блізкія да Боны Сфорцы браты Барбары, хоць іх палітычныя інтарэсы і не супадаюць. Знешне яны зусім розныя: высокі, мажны Радзівіл Чорны (А.Фралоў) і спрытны, юрлівы Радзівіл Руды (В.Салаўёў). Ім прыходзіць у галаву блюзнерская думка пра тое, каб Барбара нарадзіла абы ад каго дзіця і выдала яго за сына Жыгімонта. Братам няма справы да пачуццяў сястры, іх хвалююць выключна дзяржаўныя інтарэсы. Гэтак жа, як і каралева, яны без усялякіх маральных ваганняў схіляюць Барбару да здрады каханню.

Адданым паслугачом Боны паўстае ў спектаклі Мнішэк. У выкананні В.Дашкевіча гэта хцівы, разумны прыдворны, здольны чытаць патаемныя думкі каралевы і выконваць яе жаданні. Ён вынаходліва разыгрывае перад Барбарай спектакль, каб падсунуць ёй бутэлечку з атрутай. Разам з тым акцёр выдатна даводзіць, што ягоны герой не скончаны злодзей. Ён паслухмяны служка каралевы, але не пазбаўлены пакут сумлення. Тысяча дукатаў, атрыманыя за крывавую паслугу, здаецца, пякуць яму рукі. Пасля маўклівага вагання Мнішэк В.Дашкевіча павольна высыпае юдавы манеты ў бяздонную пастку. Лагічна выглядае і фінал яго жыцця. Мнішэк утапіўся не толькі таму, што напалохаўся здані атручанай Барбары. Яго бясслаўная смерць — гэта расплата за здзейсненае злачынства.

Драматург А.Дудараў, які ў апошнія гады паслядоўна распрацоўвае гістарычную тэму, у "Чорнай панне Нясвіжа" ўпершыню засяроджвае ўвагу не на палітычных калізіях, а на звычайных чалавечых пачуццях. І хоць у п'есе прысутнічае палітычная інтрыга, змаганне за ўладу, першасным у ёй з'яўляецца Каханне. Невыпадкова праз увесь тэкст рэфрэнам праходзяць словы: "Бог ёсць Любоў, і мы цяпер Любоў..."

Рэжысёр В.Баркоўскі творча развівае аўтарскую задуму і ставарае ўзнёслую і адначасова журботную паэму Кахання. Па сутнасці, у гэтай гісторыі няма пераможцаў. Паверыўшы плёткам, гіне Барбара і тым самым адракаецца ад свайго кахання. Магчыма, таму не знаходзіць спакою яе душа. Паводле падання, і сёння блукае па нясвіжскім парку здань Чорнай панны. Назаўжды застаецца без нашчадкаў Бона Сфорца, і пасля смерці Жыгімонта II Аўгуста згасае дынастыя Ягелонаў. Тым не менш спектакль выклікае пачуцці светлыя, узвышаныя. Яго вабнасць тоіцца ў сферы патаемных перажыванняў герояў, канфліктным душэўным процістаянні дабра і зла.

Сімвалічна гучыць фінальная сцэна. На першым плане Пачвара (У.Ацясава). Увасабленне цемры паўстае ў выглядзе сімпатычнай дзяўчыны, вытанчанай і гнуткай, толькі твар яе скажае грымаса ды пластыка падкрэслена рэзкая, ламаная. Яна скача, святкуе перамогу. У глыбіні з'яўляецца дзяўчынка (Г.Правілава), якая па кантрасту з Пачварай рухаецца лёгка, зграбна, грацыёзна. Раздзеленыя прасторай, Дабро і Зло ўступаюць у смяротны паядынак. Рухі дзяўчынкі набываюць моц, упэўненасць. Знясіленая Пачвара ў непрытомнасці падае, над яе скурчаным целам са скрыгатам апускаецца пад'ёмны мост. Дзяўчынка шырока раскідвае рукі, і доўгія рукавы яе белай сукенкі ператвараюцца ў крылы. Паступова гасне святло, і ў паўзмроку сцэны яшчэ доўга свеціцца постаць маленькага Анёла, ахоўніка Кахання, перад якім адступае ўсё дробязнае, нязначнае і якое з'яўляецца найвышэйшым дарункам нябёсаў. Сама наяўнасць такога Кахання вызначае актуальнасць спектакля і палемізуе з цвярозым рацыяналізмам нашага часу.

Фота А.Хітрова.

7

8

9

Мроі пра каханне

Уладзімір МАЛЬЦАЎ

Напярэдадні каляд у Гродзенскім драматычным тэатры адыгралі прэм'еру "Чорнай панны" — новай п'есы Аляксея Дударава.

Нацыянальны гістарычны сюжэт сёння найчасцей запатрабаваны тэатрам у якасці экзатычнай канвы для відовішча. Попыт на драматызаваныя лібрэта ў балеце, у оперы і нават у драме ёсць, а людзі, якія могуць іх ствараць, — у пашане. Пастаўляць і апрацоўваць гістарычныя сюжэты для драматычнай сцэны ўзяўся лідэр беларускай драматургіі Аляксей Дудараў. Апошнім часам ён стварыў амаль што цыкл умоўна-гістарычных п'ес на сюжэты з беларускай даўніны — "Князь Вітаўт", "Рагнеда і Уладзімір", "Чорная панна". Апавядальнасцю падзей, калейдаскапічнасцю невялікіх карцін яны больш нагадваюць не п'есы, а інсцэніроўкі або драматызаваныя лібрэта. У іх заўжды развітая інтрыга, абмаляваныя чалавечыя тыпы, але аслаблены канфлікт. Сюжэт не пераасэнсоўваецца, а з прафесійным уменнем перакладаецца для сцэны, дастасоўваецца да яе законаў. Гістарычны матэрыял паэтызуецца і ўвасабляецца ў легенду, або проста драматург гістарычную легенду скарыстоўвае.

"Чорная панна" А.Дударава — гэта драматызаванае выкладанне легенды, запісанай вядомай нясвіжскай краязнаўцай Шышыгінай-Патоцкай у кнізе "Чорная дама нясвіжскага замка". Яе дзейныя асобы, матывы іх учынкаў і агульны сюжэтны каркас захаваныя. Але, як чалавек тэатра, кіруючыся сюжэтнай канвой, А.Дудараў крок за крокам стварае серыю сцэн-карцін. У аснове кожнай — вядомая тэатральная калізія. Аналагі — узорныя мадэлі гэтых калізій — хрэстаматыйна вядомыя, іх няцяжка знайсці ў сусветнай драматургічнай практыцы (сустрэча дзвюх каралеў і да т. п.). Інакш кажучы, драматург заняты толькі інсцэнізацыяй легенды, а не стварэннем арыгінальнага твора на яе падставе. Рэжысёр, у сваю чаргу, паслядоўна легенду тэатралізуе.

1

Дакладныя гістарычныя рэаліі В.Мазынскі прыглушае. Недасведчанаму гледачу лёгка зблытаць эпоху — ці то XV, ці то XVII стагоддзе або проста беларуская касцюміраваная даўніна. Вядомыя дэталі Нясвіжа ў афармленні апускаюцца, у ім больш адчувальны мясцовы, гродзенскі каларыт. Прыгадваюцца гродзенскія касцёлы з мармуровымі калонамі, ціхае гучанне аргана... Заходняя Беларусь на сцэне абстрагаваная, а замест рэальных гістарычных асоб — умоўныя тэатральныя: ганарлівыя каралевы, спрактыкаваныя царадворцы, кранальныя прыгажуні і палкія закаханыя юнакі.

Для тэатралізацыі сюжэта ў Гродна прыбыла дэсантная брыгада з "Вольнай сцэны" — рэжысёр В.Мазынскі, мастак В.Цімафееў і пастаноўшчык пластыкі акцёр І.Сігоў. Да ўдзелу ў спектаклі былі далучаны зоркі Гродзенскага тэатра, лідэры ўсіх творчых пакаленняў — А.Гайдуліс і А.Марцынюк, Л.Волкава і С.Курыленка, А.Шэлкаплясаў. Задума мінчан супала з імкненнем трупы, якая апошнім часам папаўняе рэпертуар відовішчнымі рамантычнымі пастаноўкамі. Тэатр спрабуе да нашага рыначнага існавання дадаць крыху рамантыкі, афарбаваць яго высокімі, моцнымі пачуццямі, асвятліць высакароднымі ўчынкамі і гераічнымі дзеяннямі. Канешне, наша шэрая рэчаіснасць не заўсёды вытрымлівае такі напал моцных рамантычных пачуццяў. Сучаснаму жыццю ў бальшыні бракуе рамантыкі, і яе шукаюць у мінулым — у легендах і паданнях.

Эмоцыі і пачуцці герояў у спектаклі прыўзнятыя, пафасныя. У празаічны тэкст уплецены вершы, але рэзкіх адрозненняў у гучанні прозы і паэзіі не заўважаецца. Акцёры дакладна будуюць фразу, рытмізуюць і вылучаюць словы, вымаўляючы яго амаль што нараспеў, нібыта ўся п'еса напісана белым вершам. Дух оперы з узвышанымі і моцнымі пачуццямі, з абагульненымі і абстрагаванымі перажываннямі лунае ў спектаклі. Здаецца, яшчэ крышачку — і на сцэне заспяваюць.

Харавство відовішча ствараецца з дапамогай выпрабаванага набору пастановачных сродкаў. Легенда ўвасабляецца ў стылі "гатычнага рамана", дзе ўладараць неспазнаныя і загадкавыя сілы. В.Цімафееў узнаўляе ў спектаклі атмасферу містычнага пейзажу (пакуль што гэта адно з лепшых афармленняў мастака). Праз высокія мармуровыя калоны прараслі дрэвы. Разам з жыхарамі са старога замка, здаецца, даўно знікла жыццё. Адчуванне пустэчы і занядбанасці ўзмацняецца змрочным зялёна-чорным каларытам, а сцэнічныя эфекты — ззянне месяца, белая снежная завея — надаюць дэкарацыям таямнічасць.

Уласна містычны сюжэт спектакля просты. Напаўзвар'яцелы польскі кароль смуткуе па памерлай жонцы. Чорная цень панны Барбары (Л.Дуброўская), несупакоеная душа якой не жадае адысці ў іншы свет і назаўсёды развітацца з зямнымі пачуццямі, з'яўляецца ў замку і наводзіць жах на ягоных насельнікаў. Жах у спектаклі оперна-тэатральнага гатунку. Ён не пераходзіць за лінію рампы, не працінае, не закрадаецца ў закуткі свядомасці. Нас палохаюць, але нам не страшна. Даволі камфортнае, эфектнае, карціннае відовішча разыгрываецца ў выпрабаваных прыёмах старога рамантычнага тэатра. І жах акцёры выказваюць на сцэне, улічваючы ўмоўнасці "ўзвышана-тэатральнага стылю".

Метафара кахання — рукі закаханых, што цягнуцца адзін да аднаго, але не сустракаюцца і назаўсёды асуджаныя на расстанне. У драматычным тэатры гэтая мізансцэна — часта банальнасць. Асвяжыць яе можна толькі вельмі нечаканымі і нязвыклымі выразнымі сродкамі. У оперы, дзе існаванне персанажаў жорстка падпарадкавана сістэме знакавых умоўнасцей, яна больш натуральная. Пластычная метафара рук, якія цягнуцца адна да адной — са свету зямнога і свету замагільнага — па сутнасці, і ёсць змест "Чорнай панны". Гэта спектакль пра вялікае каханне, якое не баіцца смерці і пакінула пасля сябе легенды.

Свет пачуццяў сцэнічных герояў А.Шэлкаплясава ніколі не бывае стыхійна-спантанным, прыродна-імпульсіўным. Гэты інтэлектуальны акцёр асэнсоўвае любое пачуццё, перажыванне, падпарадкоўвае іх думцы. Таму безразважныя памкненні закаханага юнака яму ўдаюцца менш, чым маналогі чалавека, які перажыў уласнае шчасце і змучаны сардэчнай тугой. Час звернуты назад і ўваскрашае на сцэне гісторыю кахання. Акцёр іграе сцэны шчаслівых успамінаў, пацягнуўшы за сабой шлейф асуджанасці і смяротнай стомленасці.

3

2

Палітычная падаплёка шлюбу караля Польшчы Жыгімонта і прыгажуні Барбары для легенды не істотная. Сцэнічны раман двух сэрцаў не запэцканы меркантыльнымі палітычнымі інтрыжкамі. Вялікае каханне паміж Барбарай і Жыгімонтам у рэжысёрскай партытуры спектакля пераадольвае ўсе знешнія перашкоды — і саслоўную няроўнасць, і супраціў сваякоў. Ды калі пачуцці пацяснілі дзяржаўны разлік, у складаную сітуацыю трапіла каралева Бона (А.Гайдуліс). Згодна драматургіі, Бона спачатку абураецца магчымасцю няроўнага шлюбу Жыгімонта з літоўскай "хамкай" і адстойвае дзяржаўныя інтарэсы, а пасля нечакана саступае высакароднасці Барбары і націску незгаворлівага сына. Так, гэта каханне! А.Гайдуліс, канешне, паказвае, што сэрца каралевы кранутае. Але ж сцэнічныя доказы такой перамены не вельмі пераканальныя.

Прытрымліваючыся агульнай узвышана-паэтычнай стылістыкі спектакля, А.Марцынюк у ролі

1 Л.Волкава (Барбара), А.Шэлкаплясаў (Жыгімонт).
2 Л.Волкава (Бжэнка), А.Шэлкаплясаў (Жыгімонт)
3 А.Гайдуліс (каралева Бона), Л.Волкава (Барбара).
4 Сцэна са спектакля.
5 Л.Волкава (Барбара), А.Шэлкаплясаў (Жыгімонт).

4

Мнішэка шукае разнастайныя фарбы для свайго персанажа. У кожнай карціне ён іграе па-іншаму. Перад намі то спрактыкаваны і вераломны інтрыган накшталт Палонія, то тайны аблашчаны фаварыт Боны, эпікурэец, які смакуе віно і набівае сабе цану, то ахоплены жахам ад зробленага, змучаны нячыстым сумленнем чалавек. У аснове кожнай сцэны — разгорнутыя і раскладзеныя на нюансы пачуцці, іх спалучэнне. І гэта робіць вобраз Мнішэка аб'ёмным.

А.Марцынюк у гэтым спектаклі імкнецца працаваць цікава. Але каштоўныя для спектакля жывыя спробы акцёра часта загразаюць у бутафорска-рытарычным кардоне тэатральнага прыёму.

Раней казалі, што прыгожая жанчына на сцэне — гэта палова поспеху спектакля. Л.Волкава на самай справе прыгожая, прынамсі, цудоўна адпавядае агульнапрынятым уяўленням пра хараство жанчыны з паштоўкі. Ёй таксама ўласціва асаблівае спалучэнне манернасці і натуральнасці, вытанчанай штучнасці і прастаты. Гэта вельмі чулая выканаўца, здатная падпарадкаваць сцэнічнае існаванне законам жанру і рэжысуры. Ролі салонных высакародных прыгажунь — з яе акцёрскага амплуа. Калі ж яна выконвае ролі характарныя, выкарыстоўваючы для абмалёўкі вобраза, здавалася б, традыцыйныя прыёмы, узнікае адчуванне штучнасці. Л.Волкава нібы стылізуе простанародную характарнасць, пазіраючы на персанажаў крыху збоку. Таму і Бжэнка, люстэркавы двайнік Барбары, дзяўчына, нанятая для забавы смуткуючага каралевіча, — у яе выкананні здаецца праставатай кабетай з пастаральнага палацавага спектакля. Моцныя бакі таленту гэтай актрысы іншыя. У сцэнічных вобразах ёй удаецца раскрываць хараство крохкіх, нібы фарфор, пачуццяў, чысціню і недасягальнае для іншых высакародства натуры. Барбара-панна, якая ажывае ва ўспамінах Жыгімонта, у яе выкананні нібы райская птушка, таямнічая і загадкавая. Індывідуальныя ўласцівасці актрысы — яркае хараство, прывабнасць, адлучанасць ад асяродка, з якім яна катастрафічна не можа зліцца, — рэжысёр даводзіць да інфернальнасці. Чорная панна Барбара — у шэрагу незямных, прывідных персанажаў актрысы. На думку В.Мазынскага, ірэальнае выяўляецца множнасцю адлюстраванняў. Прысутнасцю Барбары прасякнуты ўвесь спектакль. Яе аблічча множыцца ў абліччы Бжэнкі, мроіцца ў блукаючым прывідзе Чорнай панны, яе прысутнасцю прасякнуты дзіўныя гукі ночы. У экзатычным сюжэце з часоў беларускай даўніны тэатр выказвае цікавасць да ідэі рухомасці чалавечай энергіі ў навакольным свеце.

Спектакль пастаўлены культурна і чыста.

Пераклад з рускай мовы.
Фота А.Луцэнкі.

5

Паміж магіяй і алхіміяй — праца

Міхась Цыбульскі

1

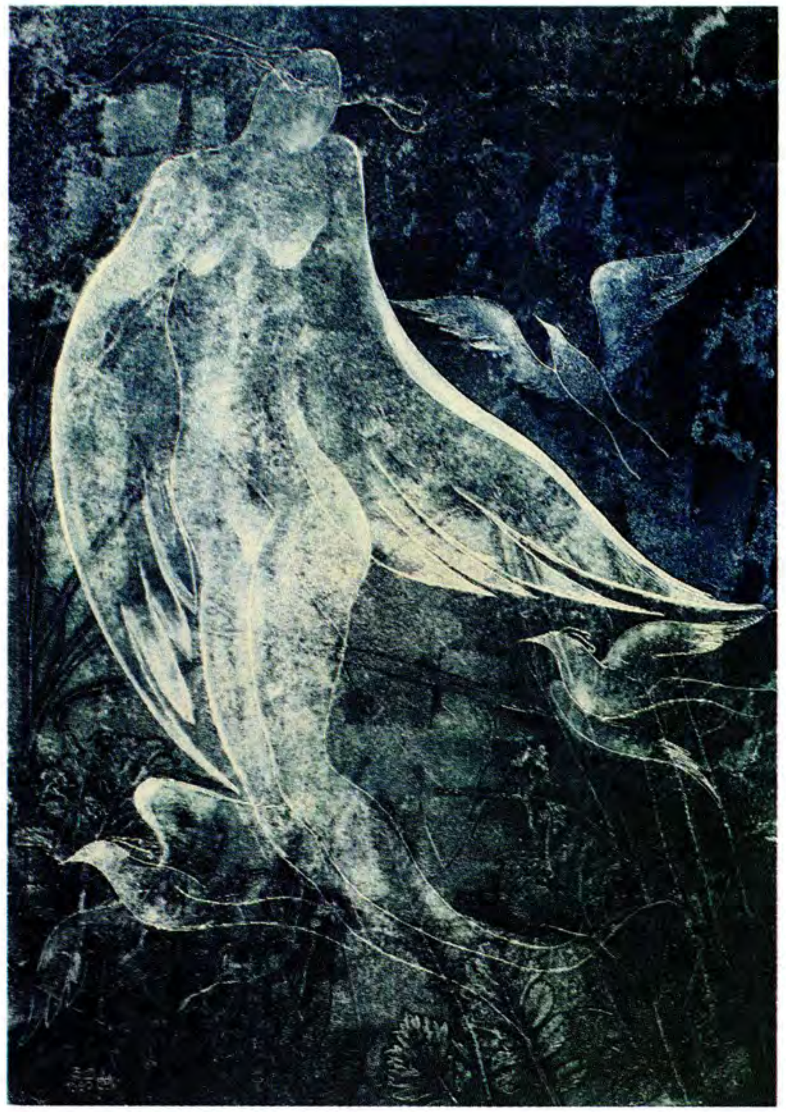
Творчасць Леаніда Анцімонава даволі складана акрэсліць, ахапіць канкрэтнымі стылістычнымі прыкметамі або вобразна-сэнсавымі камбінацыямі. Аднак у сувязі з гэтым зусім не варта казаць "на жаль". Рысы неаднароднасці аўтарскага стылю, скачкападобных зменаў у выяўленчай манеры, праблематыцы творчасці робяцца сапраўднай прыкметай сучаснага мастацтва, адлюстроўваюць жаданне мастакоў угнацца за імклівым бегам часу.

Леанід Анцімонаў — асоба падкрэслена полістылістычная, з шырокім дыяпазонам творчых захапленняў і шматграннасцю мастацкіх інтарэсаў. Пры гэтым адчуванне дынамікі сучасных мастацкіх працэсаў зусім не замінае Л.Анцімонаву з вялікай павагай ставіцца да непахісных каштоўнасцяў у мастацтве. Эксперыментатарскі дух, абуджаны падчас вучобы ў рыжскай мастацка-рамесніцкай вучэльні, а затым у вучэльні прыкладных мастацтваў, удала спраецыраваўся на абраную пазней прафесію мастака-педагога. Пры гэтай дваістасці жыццёвых прыярытэтаў Л.Анцімонава (злучанасці прафесіі творцы і настаўніка) заўжды існаваў аб'ядноўваючы пачатак — добры мастацкі густ, памножаны на даволі высокі ўзровень прафесіяналізму.

Пытанне прафесіяналізму ў мастацтве для Леаніда Анцімонава адно з прынцыповых. Для яго не існуе творчасці там, дзе няма дысцыпліны рамяства. Але Л.Анцімонаў не абмяжоўваецца ёю і не ідэалізуе яе ўплывы. Ягоная прага самаўдасканалення неўтаймоўная. З апантанасцю паліглота і карпатлівасцю археолага ён старанна вывучае творчасць майстроў мастацтваў розных эпох, паглыбляючыся ў дзіўныя таямніцы іх выяўленчай мовы. Ніколі гэта не было простай праявай цікаўнасці, а заўжды — імкненнем спасцігнуць сакрэты графічных і жывапісных тэхнік, асаблівасці выкарыстаных мастаком прыёмаў, жаданнем засвоіць багаты вопыт сваіх папярэднікаў.

Творчасць для Леаніда Анцімонава — "misterium magnum" — вялікая таямніца, якая патрабуе ад яго як "жраца мастацтва" самаадданасці і шчырасці. Тонкія энергіі ўзнёслай "белай магіі" мастацтва Л.Анцімонава — гэта зусім не чарадзейства і не праявы неспасцігальных, звышнатуральных містыфікацый, а ўдалае балансаванне паміж "полюсам густу" і "полюсам таленту", сцвярджэнне творчасці, вольнай ад любавання сабою і пагоні за славай.

Творчыя поспехі Л.Анцімонава немагчыма патлумачыць толькі паўмістычным словам "натхненне". Яно падмацавана велізарнай працавітасцю. Цярплівасць і упартасць у ажыццяўленні ўлас-



2

3

ных творчых ініцыятываў, штодзённыя шматгадзінныя эксперыменты проста не маглі не прынесці ўдачы Леаніду Анцімонаву. Пастаноўка канкрэтных мастацкіх задачаў і свядомы пошук адпаведных рашэнняў зводзілі да мінімуму выпадковасць у яго творчасці, але не пазбаўлялі яе рызыкі і непрадказальнасці. І ў першую чаргу таму, што асноўным полем для рэалізацыі эксперыментальных праектаў мастака заўжды была манатыпія — тэхніка свавольная і цяжка кіруемая. (Хоць менавіта на кіруемасці манатыпіі з боку творцы Леанід Анцімонаў заўжды асабліва настойваў, тым не менш ніколі не адмаўляў звычайнай мастакоўскай удачы.)

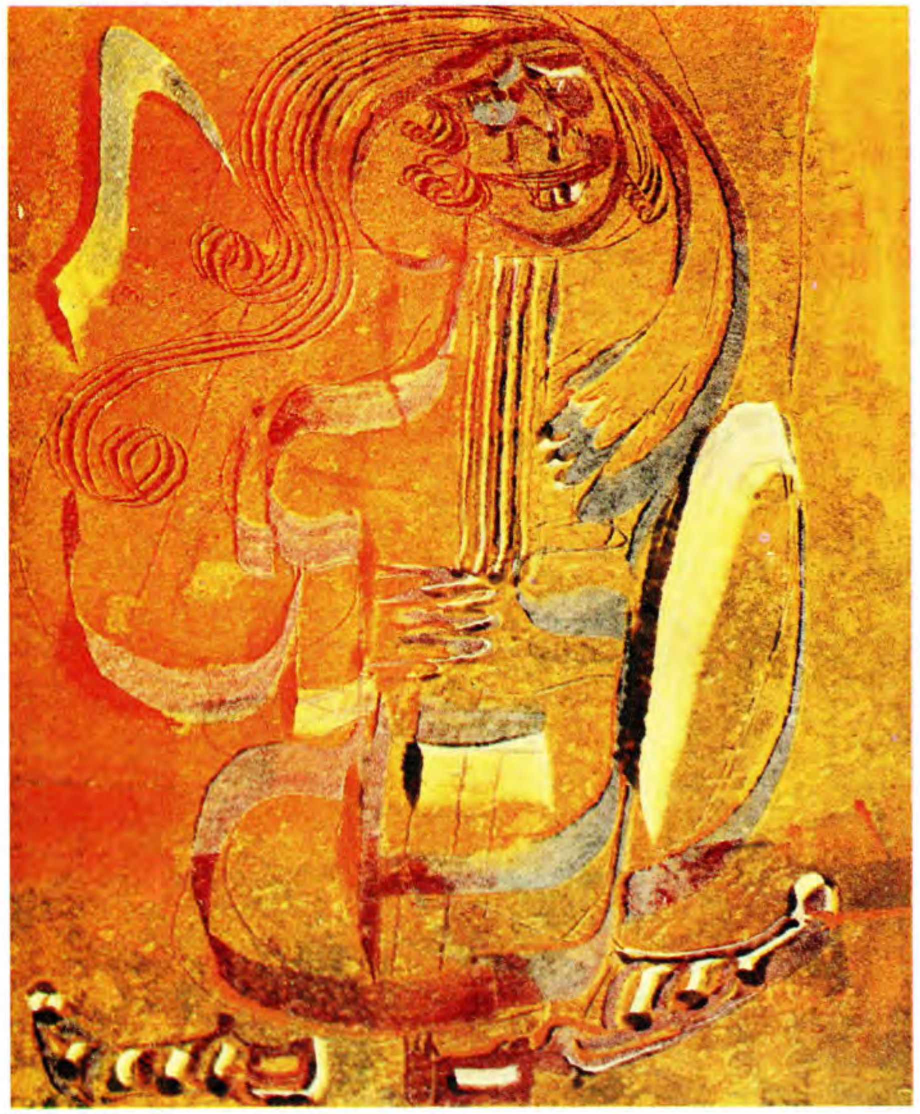
Праца Леаніда Анцімонава над манатыпіямі знешне сапраўды нагадвае магічны рытуал алхіміка, "замяшана" на непадзельнай злучанасці навуковых, філасофскіх і мастацкіх ідэй. Сур'ёзнасць мяжуе з гульнёй, у якой мастак выкарыстоўвае разнастайныя інструменты і матэрыялы, кіруецца толькі яму вядомымі прынцыпамі арганізацыі кампазіцыі, прыслухоўваецца да "гучання" фарбаў, шукае ў каларыстычным хаосе патрэбны яму сэнс і мастацкі вобраз.

Не менш плённая праца мастака ў традыцыйных графічных тэхніках. Яго экслібрысы, ксілаграфіі, афорты трапілі ў экспазіцыі прадстаўнічых міжнародных выставаў яшчэ ў тыя часы, калі выхад на арэну сусветнага мастацтва быў недасяжны для большасці беларускіх творцаў. Выставы ў Польшчы, Чэхаславакіі, Швейцарыі, Італіі, Бельгіі, Англіі, Германіі, Аўстрыі, Венгрыі сталі для Л.Анцімонава рэальнай магчымасцю ўключэння ў сусветную мастацкую прастору. Імкненне да пошуку новых выяўленчых сродкаў спрыяла адкрыццю цікавых прыёмаў гравюры на кардоне, ДВП, фанеры, калажнага спосабу гравюры. Выбар матэрыялу звычайна залежаў ад характару асацыяцый. Даволі часта арэнай творчых эксперыментаў для Л.Анцімонава рабіўся жывапіс.

Творы Л.Анцімонава надзвычай розныя: ад вобразна немудрагелістых кампазіцый, што трымаюцца на ўдала аформленай каляровай пляме, да філасофскіх полістылістычных метаапавяданняў. З аднолькавай патрабавальнасцю мастак працуе над нефігуратыўнымі, фармальнымі кампазіцыямі і звыклымі рэалістычнымі краявідамі. Падобная двухфокуснасць зусім не перашкаджае творцу заставацца шчырым, хутчэй наадварот — дае магчымасць вольна выбіраць сабе мастацкія сродкі. Але ў любым выпадку для яго важная такая арганізацыя плоскасці ў кампазіцыі, пры якой удала знойдзены фон ці вытанчаная і рухомая лінія робяцца носьбітамі выразнай эмацыянальнасці і пэўнага настрою.

Леанід Анцімонаў звяртаецца то да адлюстравання бачнай рэальнасці, то да суб'ектыўных уласных ідэй ці асацыяцый, то паглыбляецца ў інтрасуб'ектыўныя творчыя пошукі. Але рафінаваны арыстакратызм творчай асобы не прымае халоднай прыгажосці, як і копіі з рэальнасці. Вобразы ягоных кампазіцый — гэта шматслаёвыя сінтэзаваныя структуры, уключаныя ў сюжэтны кантэкст, зарыентаваныя на праблемы, што хвалююць сучаснікаў.

Леанід Анцімонаў — мастак пераважна апавядальны, з відавочнай прыхільнасцю да стварэння цыклаў, у якіх эмацыянальна выразныя лірычныя матывы змяняюцца метафарычнымі ці напружана драматычнымі. Блакітныя мары аб палёце, чароўны свет музычных асацыяцый для мастака такія ж важныя, як і вечныя праблемы светаўладкавання, адлюстраванне жорсткасці навакольнага свету, бездапаможнасці чалавека перад стыхіямі і катастрофамі. Пра гэта сведчаць створаныя Л.Анцімона-



4

5

1 Лета. Манатыпія, 1991.
2 Крозы ночы. Манатыпія, 1990.
3 1941 год. Цішыня. З нізкі "Катастрофы". Камбінаваная тэхніка, 1990.
4 Кантрабас. З нізкі "Джаз". Манатыпія, 1981.
5 Кароль. З нізкі "Маскі". Манатыпія, 1979.
6 Эдэльвейс. Манатыпія, 1977.

6

вым цыклы “Успаміны пра вайну” (1976), “Балада пра Чылі” (1976), “Твары і маскі” (1979), “Пунсовая кветачка” (1980), “Джаз” (1981), “Людзі і птушкі” (1980—1991), “Катастрофы” (1988—1991).

Прыроднае пачуццё гармоніі, злучанае з грунтоўнымі ведамі ў розных галінах выяўленчага мастацтва, заўжды выклікала давер і павагу да добра развітай інтуіцыі Леаніда Анцімонава з боку ягоных вучняў на мастацка-графічным факультэце. І калі ўжо карыстацца традыцыйна прынятай на Усходзе старажытнай класіфікацыяй магаў — мудрацоў, вучоных адэптаў і жрацоў, то Л.Анцімонава, па ўсіх прыкметах, трэба было б залічыць да катэгорыі “дасканалых настаўнікаў”. Гэта дзякуючы яму створана і добра абсталявана на факультэце майстэрня графікі, распрацавана арыгінальная праграма па розных яе відах, створаны дапаможнікі, вартыя ўвагі спецыялістаў. Не выпадкова менавіта творчы вопыт Л.Анцімонава зацікавіў замежнікаў, і яму ў сярэдзіне 90-ых было прапанавана на працягу трох гадоў выкладаць графіку ў Вышэйшай педагагічнай школе ў г. Зелёна Гура (Польшча).

Дэмакратызм Анцімонава ў дачыненні да творчых эксперыментаў сваіх вучняў суіснуе з сур’ёзнай патрабавальнасцю, настойлівасцю і нават педантызмам у захаванні імі важнейшых мастацкіх прынцыпаў. Ён вучыць адэкватна ацэньваць падзеі, знаходзіць спецыфічную мову для выказвання таго, што хвалюе студэнтаў, дапамагае ім змагацца з уласцівым для чалавека жаданнем прымаць межы свайго бачання за межы светаўладкавання. Рэдка ўмешваючыся ў аўтарскія ідэі, ён далікатна імкнецца дапамагчы ажыццявіць задуманае ў матэрыяле. Пастаянна шукае сярод студэнтаў сапраўдных неафітаў, апантаных мастацтвам кандыдатаў “на пасвячэнне ў містэрыі графічных тэхнік” і, не шкадуючы, дзеліцца з імі ўласнымі ведамі, напрацоўкамі, уменнем, вопытам.

Як і большасці мастакоў, што працуюць на ніве педагогікі, Леаніду Анцімонаву не давялося здабыць зорнай славы графіка ці жывапісца. Аднак папулярнасці і павагі яму не займаць. Многія з вядомых сёння мастакоў, выхаванцаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута (цяпер — універсітэта) з гонарам называюць яго сваім настаўнікам, а калегі Л.Анцімонава лічаць яго сур’ёзным і глыбокім майстрам. Майстрам, які ў свае 60 гадоў нястомна шукае квінтэсэнцыю творчасці і бачыць у мастацтве сэнс жыцця.

Падаруйце чалавеку надзею

Андрэй АХМЕТШЫН

Некалькі гадоў назад у Люблінскім тэатры імя Ю.Астэрвы рэжысёр Рыд Таліпаў паставіў спектакль па п’есе Сяргея Кавалёва “Стомлены д’ябал”. А нядаўна ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі з’явілася “беларуская версія” гэтага твора.

...Па шкляных зяючых і крохкіх прыступках гледачы ўваходзяць у тэатральную залу. Займаюць месцы і апынаюцца перад глухой сцяной з цэглы, узведзенай на сцэне. Здаецца, адчуванне няўстойлівай шкляной глебы пад нагамі падтрымліваецца безвыходнай змрочнасцю агульнай карціны. У вязлічную клетку, дакладней, турэмную камеру, якая, відаць, сімвалізуе адзіноцтва чалавека ў свеце, гледачоў і акцёраў змяшчае мастак-пастаноўшчык, ролю якога выконвае сам рэжысёр.

Спектакль пачынаецца з выбуху адчаю: галоўны герой Яська (А.Кот) становіцца на табурэтку і зацягвае на шыі пятлю. Што падштурхнула маладога героя да апошняй рысы? Чаму жонка, дом, праца не дапамаглі пераадолець змрочны душэўны настрой, а жыццё страціла сэнс? Яська выглядае інтэлігентным чалавекам, бадай што, ён з “новых беларусаў”, але з тых, каму свабода і дабрабыт не запоўнілі душэўны вакуум. Халодныя сцены быццам закрываюць яму шлях у будучыню, прайсці скрозь іх герой збіраецца цаной уласнага жыцця.

1

2

Учынак маладога чалавека нельга назваць сумленным, таму што падчас апошняй у ягоным жыцці здрады перад ім узнік “уладар царства зла”. У абліччы пана з асаблівым бляскам у вачах, апранутага ў доўгае чорнае паліто. Акцёр Ігар Сігоў, знаёмы гледачам ța ролях суперменаў ды герояў-каханкаў, на гэты раз уражвае ціхім ліслівым голасам. Ягонаму персанажу ўласцівыя мяккія “кашэчыя” рухі, элегантныя манеры і рабалепства.

Пасля надоўгіх ваганняў Яська падпісвае кантракт з Д’яблам, згодна якому малады чалавек можа атрымаць месца ў раі з дапамогай уладара цемры, пасля ягонага... перавыхавання. Кіруючыся рэлігійным законам, які абяцае ўзнагароду за добрыя справы, чалавеканенавіснік вырашыў дапамагчы Яську выявіць сілу волі, вытрымку, высакародныя пачуцці. Зрабіўшы дабро, Яська павінен атрымаць свабодны ўваход у царства святла разам з Д’яблам, які дапамагаў яму ў добрых справах... Складаную завязку дзеяння аўтар п’есы Сяргей Кавалёў запазычыў з твораў класічнай літаратуры, у якой тэма здзелкі чалавека з сумленнем даволі распаўсюджаная. Тэкст п’есы прасякнуты нацыянальным каларытам.

Побач з галоўным героем ягоная жонка — Паўлінка. Яна — уладалюбная і безапеляцыйная. Патупвае на мужа, даймае здзеклівымі сцвярджэннямі і вострымі слоўцамі. Гэта яна знаходзіць Яську на

1 Сцэна са спектакля.
2 А.Кот (Яська), Л.Сідаркевіч (Паўлінка).
3 Сцэна са спектакля.
4 І.Сігоў (Д'ябал), А.Кот (Яська).

3

4

месцы яго першага выпрабавання — перад "дзвярыма раю". Шматразова адзначаная на фестывалях і конкурсах, актрыса Людміла Сідаркевіч дэманструе энергічную, экспрэсіўную акцёрскую тэхніку. З пераканальнай сілай гучаць рэплікі і заўвагі яе гераіні. Здаецца, што Паўлінка забівае нябачныя цвічкі ў падатлівую свядомасць слабога мужчыны. Выпрабаванне, якое прапанаваў Яську Д'ябал, было простае: не выказваць цікавасці. Перад "дзвярыма раю" стаяла ваза, у якой знаходзілася штосьці жывое. Ды толькі да вазы нельга было дакранацца. Натуральна, што цікаўнасць жанчыны аказалася мацнейшай, чым забароны, і вызваленая "птушка ўдачы" пакінула Яську з пустой вазай у руках.

Ці вытрымае Яська наступнае выпрабаванне? Для гэтага трэба ўсяго толькі адзін дзень праседзець на лаўцы. Ці проста гэта зрабіць? На гэты раз не жонка, а суседзі выступаюць у ролі Яськавых спакуснікаў. Акцёр Мікалай Рабычын з уласцівай яму камедыйнай экспрэсіяй стварае вобраз вясковага выпівакі, які бутэлькай заманьвае прыкутага да лаўкі Яську. Герой трывае неверагодныя пакуты, гледзячы на выразныя рухі суседа. Ды толькі апошнюю кропку ў спакушэнні ставіць не ён, а "чужая жонка". Суседка-вамп у выкананні Вольгі Сізовай ідзе напралом, змятаючы на шляху да ўразлівага сэрца мужчыны адну маральную перашкоду за другой. Выбух эмоцый прыводзіць да фіяска, дарэшты знішчаючы шанцы маладога чалавека вытрымаць дамову...

Далей дзея адбываецца ў прытоне. Гаспадар (Ю.Жыгамонт) добразычліва сустракае гасцей: знясіленага Яську і ягонага спадарожніка ў доўгім паліто. Зайздрослівы карчмар падштурхоўвае маладога кліента да злачынства. І даведзены да адчаю чалавек здзяйсняе... забойства. Спадзеючыся фізічна знішчыць Д'ябла (і гэтак выратаваць планету), Яська губляе магчымасць трапіць у рай. Дый ягонаму спадарожніку толькі гэта было і трэба...

Канчаткова ўсведамляючы хлуслівую прыроду зла, — бо зразумела, што Д'ябал сам інсцэніраваў сваё забойства, — Яська зноў апынаецца ў адзіноце і зноў накідвае на шыю пятлю. Толькі невядома, чым скончыцца гісторыя на гэты раз...

Яркія касцюмы мастака Інгі Саліты надаюць спектаклю адценне шоу. Музычнае афармленне, складзенае з класічных і сучасных твораў, дапаўняе яго своеасаблівае стылявое аблічча. Але на першы план вылучаецца жаданне рэжысёра здзівіць публіку незвычайным эстэтычным мысленнем.

Тэма змагання дабра са злом па-рознаму асэнсоўваецца ў мастацтве. Многія творцы распрацоўваюць уласныя мадэлі свету. Гогаль і Дастаеўскі, да прыкладу, абапіраліся на ідэі хрысціянства і праваслаўя. Іх погляд на магчымую перспектыву персаніфікацыі зла не дазваляе гэтаму злу зліцца з "царствам святла" ні пры якіх умовах. Закон нябесны тым і адрозніваецца ад зямнога, што абапіраецца не на "літару" закона, а на сутнасць панпццяў. І, канешне, абысці гэты закон не ўдаецца нікому: ні чалавеку, ні д'яблу. Хацелася б адказаць на іншае пытанне: чаму галоўны герой не здолеў выбрацца з лабірынта халодных сцен?

Пераклад з рускай мовы.
Фота Г.Жынкова.

"Тут і цяпер" сустракаюцца з "Там і тады"

Дзмітрый КАРОЛЬ

Увогуле лічыцца, што фатаграфія не адказвае на пытанні і сама не з'яўляецца пытаннем. Яе дзеянне адбываецца ўбаку ад дыялогавых кухонных атак на "сэнс жыцця" і пераважна з'яўляецца актам чыстага замацавання рэальнасці ў бачным. У гэтым сэнсе фатаграфія рэпрэзентуе "цяперашняе" ў модусе сапраўднасці, паўната якога і вызначана ў знакамітым старадаўнім "*hic et nunc*" ("тут і цяпер") — формуле адзінства "часу і месца".

У назве выставачнага праекта галерэі "NOVA" "Там і тады" няцяжка заўважыць негатыў сімвалічнага "hic et nunc". На маю думку, у такім выбары тэмы ёсць пэўная іранічнасць: хоць куратарская задума мела на ўвазе стварэнне "каталога ўражанняў, прывезеных фатографамі з сваіх далёкіх вандровак і паездак", хранатоп "там і тады" ў дачыненні да агульнага стану беларускай фатаграфіі паказвае на адно з сімвалічных вымярэнняў рэальнага стану нацыянальнай фатаграфіі. Там і тады адбываецца нешта, што робіць беларускую фатаграфію фатаграфіяй, што ўтрымлівае яе як жанр, як актуальнасць тут і цяпер. У Кембрыджы, у Аўстрыі, у Празе, на Шпіцбергене, у Польшчы, на расійскай Поўначы, у кінутым доме — паўсюль там і заўсёды не цяпер — адбываецца мабілізацыя зроку, з'яўляецца тая яго выразнасць і магчымасць "бачыць", якія набывае кожны з нас, трапіўшы ў чужое асяроддзе.

Чужое робіць нас самімі сабою, і таму выставачны праект я прызнаў бы здзейсненым. 12 фатографаў, якіх нішто не аб'ядноўвала, акрамя ўмоўнасці нацыянальнай фатаграфічнай самасвядомасці, *hic et nunc* прадэманстравалі "сціплую абаяльнасць чужога" як візуальную падзею.

Што ж дазваляе фатографам выйсці за межы "візуальнага каланіялізму" звычайнага турыста? На мой погляд, інтуіцыя ***медыяльнасці*** таго асяроддзя, у якім яны апынуліся. Калі медыяльнасць як узаемная празрыстасць прастораў (адбіткі складзеных разам негатываў) робіцца цалкам відавочнай у берлінскай серыі **Уладзіміра Шахлевіча**, то эфект метафарычнага мантажу на раздрукаваных стыках фотакадраў **Уладзіміра Парфянка** больш абвострана адлюстроўвае актуальную злучанасць і пераходнасць прастораў як фатаграфічны эфект матэрыяльнасці самога працэсу фотаздымкі: злучэнне рэальна раз'яднанага з мэтай утварыць новую прастору.

І караблікі **Алены Мулюкіной**, і святлацені і водныя паверхні пражскай серыі **Сяргея Піліповіча**, і расколаты надвае дарагі кембрыджскі ландшафт **Вадзіма Пацеева** (як і кембрыджскія віды **Аляксея Паўлюцця** і **Валерыя Картуля**) паўсталі перада мной унутрана падобнымі паміж сабою вопытам перажывання ***празрыстасці*** прасторы, яе дзіўнага і неабходнага пераўтварэння ў нешта "іншае". Міфалагічныя сюжэты **Віктара Жураўкова**, фігуркі святых **Сяргея Ждановіча** на фоне аконнай празрыстасці ўжо амаль што прама называюць гэта "іншае". І здаецца, што яны ўжо вельмі наблізіліся да яго — вядома, кожны па-свойму.

У сувязі з задумай праекта "Там і тады" згадайма яшчэ адзін фотапраект 1999 года — выставу польскіх фатографаў М.Хэрмановіча і В.Пражмоўскага "Блізка і далёка"*, назва якой з'яўлялася такім жа тапалагічным кодам, што сімвалічна злучае два вымярэнні — прастору і час. Для польскіх фатографаў "даль" з'яўляецца аптычным інструментам набліжэння недасяжнага мінулага, а "блізкасць" — гэта тое, што адкідвае візуальнае ў далечыню памяці, каб візуальнае злучылася там з прынцыпова нябачным. *"Там і тады"*

"Там і тады". Выстава з серыі "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі". Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" Цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы. Мінск, кастрычнік — лістапад 1999 г.

1

2

польскіх фатографаў інсталявала ў “*тут і цяпер*” гісторыю як пэўную рацыянальнасць усведамлення сябе ў свеце.

“*Там і тады*” беларускіх фатографаў хутчэй, наадварот, дэінсталюе гісторыю. Прастора атакуе час — заварожвае яго ў адрэтушаваных фарбах буржуазна-кембрыджскіх відаў В.Картуля і А.Паўлюця, скручвае ў выявах **Альберта Цэхановіча**, застывае ў выглядзе чорнай паласы міжкадравага (г.зн.часавага) інтэрвалу ў У.Парфянка, спыняе ў чарнобыльскіх “Саркафагах” **Дзяніса Раманюка**. І ўжо каменныя крыжы В.Жураўкова (а што такое крыж, як не абсалютны сімвал прасторы?) паказваюць, што прастора для беларускай візуальнай культуры зрабілася настолькі агрэсіўным асяроддзем, што ў ёй даўно растварыўся час. (І ў гэтым сэнсе каласальныя гісторыка-этнаграфічныя высілкі беларускіх інтэлектуалаў дзеля адраджэння нацыянальнай культуры з’яўляюцца адлюстраваннем моцнага перажывання “страты”, гістарычнай пустаты, пра якую сучасная беларуская фатаграфія “пасвойму” — візуальна — ужо ведае.)

3

1 Віктар Жураўкоў. Беласточчына. 1999.
2 Уладзімір Парфянок. З серыі “Няпэўныя звесткі з месца падзеяў”. Аўстрыя. 1998. Бромсярэбраны друк, таніраванне.
3 Дзяніс Раманюк. Саркафаг — 1. Магілёўская вобласць. 1998. Бромсярэбраны друк, таніраванне.
4 Сяргей Піліповіч. Прага. Бромсярэбраны друк, таніраванне.
5 Сяргей Піліповіч. Прага. Бромсярэбраны друк, таніраванне.
6 Сяргей Піліповіч. Прага. Бромсярэбраны друк, таніраванне.
7 Сяргей Піліповіч. Прага. Бромсярэбраны друк, таніраванне.

Тыя, хто сачыў за беларускімі фотапраектамі 90-ых гадоў, напэўна, аглядаючы “Саркафагі” Д.Раманюка, маглі прыгадаць чарнобыльскія работы Уладзіміра Блінова**. Адзін і той жа вобраз драўлянай канструкцыі на фоне неба — як паўтаральны вобраз структурацыі нейкай касмічнай пустаты. “Усё гэта засталося ў мінулым. Цяпер тут толькі застылы ў часе боль людзей, якія тут калісьці жылі, і памяць пра іх, што павольна руйнуецца з бегам часу, пакідаючы цяжкае пачуццё адзіноты...” — пісаў У.Бліноў. Эрозія гістарычнага вымярэння нашага жыцця знайшла сабе тапаграфічна адэкватнае месца — чарнобыльскую Зону як нейкую “чорную дзірку”, вечнае “там і тады”.

“Ледавіковы перыяд” і беларускай культуры, і беларускай фатаграфіі — гэта самая “застылая ў часе” экзістэнцыя — сапраўды робіць стан “там і тады” вельмі карысным для сучаснай нацыянальнай фатаграфіі. Карысць ***“остранения”***, як казаў старэча Шклоўскі, — гэта адзіная карысць для мастацтва. Зачараванасць рэальнасцю, бачным, заварожанасць, якая выклікае бездапаможнасць, — гэта такі распаўсюджаны тып любві да прыгожага — вельмі заразнай хваробы, ад якой ужо не першы год пакутуе беларуская фатаграфія. “Тут і цяпер” яна толькі і займаецца калістыкай, “там і тады” — яна вызваляецца на пэўны час ад гэтай згубнай залежнасці.

Іронія ж утрымліваецца ў тым, што “тут і цяпер” абсалютна раўняецца “там і тады”. Калі часу няма, то ўсе месцы супадаюць. І як нам удалося ў чарговы раз падмануць саміх сябе?

Пераклад з рускай мовы.

---

* Гл.: Мастацтва. 1999. № 9. С. 39—42.

** Гл.: Мастацтва. 1996. № 8. С. 40—42.

4

5

6

7

Паэзія, сінтэзаванае кіно

Кінематаграфічная вобразнасць Якуба Коласа

Алена ІГНАЦЮК

Паэзія Якуба Коласа — такая непасрэдна-жывая скарбонка, што толькі да яе дакранаешся, сама сябе аказвае, — універсальна, па-мастацку: і акварэльна-жывапісна, і музычна, і кінематаграфічна. Але засяродзім увагу на паэтычнай вобразнасці Якуба Коласа (на прыкладзе вобраза Ганны) з гледзішча мастацкіх магчымасцяў кінематографа.

Акрамя таго, што вобраз Ганны — вобраз ідэйна-паэтычны, ён яшчэ надзвычай кінематаграфічны. А пераконваюць нас у тым наступныя два фактары. Па-першае, сама прыродная схільнасць кінематографа да сінтэзу з іншымі відамі мастацтва (паэзіяй, жывапісам); невыпадкова ж некаторыя кінематаграфічныя тэрміны (мантаж кінаадлюстравання, кампазіцыя кадра, маштабныя суадносіны, асноўныя прынцыпы кампаноўкі) можна лёгка перакласці на мову літаратуразнаўчых тэрмінаў (мантаж паэтычна-вобразнага адлюстравання, кампазіцыя слоўнага кадра і г. д.). І падругое — ідэйна-сінтэтычная роля слоўнага вобраза. Гэты вобраз няцяжка спраектаваць на кінематаграфічнае палатно, каб убачыць Ганну побач (у адным кадры) з некаторымі вобразамі, якія прыйшлі з экрана.

Безумоўна, сёння наспела патрэба гаварыць пра "кінематаграфічную паэзію" — гэта значыць паэзію, сінтэзаваную кіно, а не наадварот — кіно, сінтэзаванае паэзіяй, бо вынаходнікамі "паэтычнага кіно" як жанру сінтэтычнага даўно ўжо сталі кінематаграфісты, але ж не паэты...

Адзначу, што мае пошукі кінематаграфічнай вершатворчасці невыпадкова прывялі да паэмы "Сымон-музыка", бо аўтар яе, як думаецца, самадастатковы, каб быць і паэтам, і кінематаграфістам адначасна, быць стваральнікам той віртуальнай кадравай рэальнасці, дзе зніталіся ў адно цэлае і рух, і гук, і фарба, і слова.

Аднак інтэрпрэтацыю вобраза Ганны як вобраза кінематаграфічнага пажадана канкрэтызаваць і звесці толькі да двух момантаў: да філасофскай ідэі быцця вобраза ў канкрэтным кадры, а таксама да партрэтызацыі слоўнага вобраза (вобраза Ганны), які часта паўстае ў тэкставых малюнках паэмы ў трох сімвалічных абліччах: жанчыны-настаўніцы (яна ж — Беларусь, Будучыня), жанчыны-восені (яна ж — "ракавая" жанчына), жанчыны-ягады (яна ж — Нявеста, Каханая).

А ўбачыць-адчуць Коласаву гераіню якраз такой нам памаглі не толькі сам паэт, але і (як ні дзіўна) знакамітыя кіназоркі: Грэта Гарба, напрыклад, Вера Марэцкая, нават наша сучасніца Алена Корыкава. Яны стварылі экранныя вобразы, нечым падобныя на Ганну.

Грэта Гарба ўвасобіла вобраз магічнай жанчыны, жанчыны з халодным тварам, асляпляльна-элегантнай у сваёй таемнасці і адзіноце. "Каб зразумець Грэту, вам неабходна зразумець Поўнач. Каб зразумець яе, вы павінны па-сапраўднаму зразумець вецер, дождж, панурае нізкае неба. Яна (Грэта) створана менавіта з гэтых стыхій...", — так ахарактарызавала сваю сяброўку паэтэса Мерседэс. Калі мець на ўвазе саму ідэю "жыцця і смерці" ў фільмах з удзелам каралевы Галівуда ("Плоць і д'ябал", 1927; "Плынь", 1926 і інш.), то яна вельмі імпануе нашаму разуменню кінематаграфічнага быцця Ганны ў паэме "Сымон-музыка". Бо і Ганна, з яе часам халодным, панурым тварам, з вачыма, у якіх прачытваецца "затуманенасць" думкі ("...у вачах імгла-туман"), — са стомленай усмешкаю "ракавая" жанчына, жанчына ў чорным: жыве як памірае і памірае як жыве... Бо ў пятай, фінальнай частцы паэмы (другой рэдакцыі) мы знаходзім галоўную гераіню ў стане выразна фотагенічнай нямоты, што папярэднічае хваравітаму сну. Але ж нямота не ёсць хвароба, тым больш смерць. У нямоце сваёй Ганна, як Грэта, элегантна-прыгожая ("Ды часамі задуменне ценем зляжа ёй на твар. Сэрца ведае тамленне. Сэрца знае слодыч мар").

І тое, што стрыманы скандынаўскі тэмперамент Грэты Гарба мы спалучаем з натхнёна-паэтычнай натурай беларускай дзяўчыны (Ганны), нельга назваць выпадковасцю: менавіта суровы эпас Поўначы (у прыватнасці, старонкі "Калевалы") па-свойму ўзбунтаваў нацыянальны дух Якуба Коласа ў часе напісання паэмы (яе другой рэдакцыі), калі паэт вярнуў Ганну як увасобленую Беларусь да жыцця.

...Гераіня паэмы — у нейкім сэнсе жанчына Поўначы. Невыпадкова чытач бачыць у тэксце адну, вясновую Ганну ("Яркім светам, агнявыцветам, свеціць штосьці: то — яна! І з усмешкай, думак сцежкай, прыйшла ў госці, бы Вясна"), аднак адчувае прысутнасць побач з ёю (у падтэксце) другой Ганны — Ганны-Восені, падобнай на "дзіця дажджоў", бо і сам Якуб Колас, паводле яго прызнання, — чалавек "паганскай веры", "дзіця дажджоў" (як заўважана мною, стыхія дажджу ў светаадчуванні Якуба Коласа з гадамі толькі ўзмацнілася)...

Мастак-чытач, каб задаволіць сваё пачуццё ўжо зусім не літаратурнае, а апаратарскае, быццам хоча перанесці гэтыя два жаночыя твары (вясновы і восеньскі) з рыфмаваных радкоў на кінапалатно, ствараючы ў сінтэтычным кадры безумоўную канфігурацыю аднаго "двайнога партрэта" як кінематаграфічнага прыёму.

А між іншым, саму тэрміналагічную фармулёўку такога "двайнога партрэта", саму ідэю пошуку яго ў паэтычным радку падаў Якуб Колас, калі ў пятай частцы твора паказаў сваю гераіню ў "люстэрку лужыны":

Дно таго люстра чорна-чорна,
Як растопленая смоль;
Там блакіт нябёс надгорны,
Бы ўглыб кінутая столь.
Ганна схіліцца над лужай,
Косы звесяцца з пляча;
Там садовай свежай ружай
Адбіваецца дзяўча.

Адчувальна, што мастак слова стварае ў гэтым тэксце запамінальны кінематаграфічны "двайны партрэт" Ганны, патлумачаны, у першую чаргу, кантрастнай гульнёй фарбаў (чорнай і чырвонай).

Мы бачым на ўяўным сінтэтычным кінапалатне (сааўтары яго — паэт і чытач), як чырвоная ружа твару дзяўчыны ў абрамленні лісцяў-кос на фоне зялёнай сцяны лесу спачатку цямнее, а потым афармляецца ў чорны колер дна лужыны — і твар набывае, такім чынам, іншыя абрысы... І гэты рухасна-кадравы малюнак сведчыць, што Якуб Колас — не толькі паэт, але і кінематаграфіст.

Хочацца спыніць погляд, калі думаць пра "кінематаграфічную" логіку слоўнага вобраза ў кадры, і на той сімвалічнай траекторыі руху "ценю", якая прыводзіць герояў паэмы ўрэшце да святла.

Творчая манера Коласа-кінематаграфіста, на маю думку, адпаведная некаторым рэжысёрскім навацыям знакамітага Сяргея Эйзенштэйна ў праблеме "расшыфроўкі кадравага ценю".

Дастаткова нагадаць кінастужку "Іван Грозны", каб упэўніцца, што аўтар фільма падараваў гледачу геніяльны момант стварэння "падаючага" (няўласнага) ценю — гэтага нематэрыяльнага элемента, які ўваходзіць ва ўзаемадзеянне з жывымі героямі малюнка і спараджае асаблівую фантасмагарычную экспрэсію дзякуючы таму, што частка святла, скіраваная на аб'ект, перакрываецца гэтым аб'ектам.

У паэме "Сымон-музыка" сустракаемся з падобным "няўласным" ценем. Нас вабяць тыя малюнкавыя кампазіцыі, дзе ад Ганны, галоўнай фігуры ў кадры, адходзіць імклівы "цень", які можа стварыць сваю асабістую фантасмагарычную сістэму вобразнасці, здаецца, непадуладную асноўнаму аб'екту (герою) у кадры.

У думках Сымона-музыкі за такім "няўласным" ценем паўстае мноства зданяў-вобразаў, асабліва відочных у пейзажах з хмарнаю прастораю. Напрыклад, як у гэтым:

Перад ім плывуць, як цені,
І ўстаюць з усіх старон,
Як улетку хмаркі тыя
Над прасторамі палёў,
Думкі-вобразы такія,
Для якіх не знойдзеш слоў,
Каб іх выказаць дакладна
І ўлавіць іх рух дзіўны.
То трывожна, то павабна
Звалі-клікалі яны.
І адзін з іх, вобраз Гані,
Ад усіх ясней-ярчэй
Зззяў, бы зорачка ў тумане,
Мілым усмехам вачэй.

А каб вобразная здань Ганны нарадзілася з "хмаркі", як выяўляецца ў тэксце, трэба, напэўна, каб і сапраўдная Ганна была апранута ў "хмарны" колер, калі ў гэтага колеру толькі адна функцыянальная задача: станоўча ацаніць імкліва-зменлівую душу Коласавай гераіні як увасобленай Беларусі.

Твар дзяўчыны-Беларусі чытач-аператар у сваіх фантазіях здымае першым планам. Гэты твар выказвае эмоцыю, прыроду якой адразу цяжка зразумець. Але ж позірк гераіні — ужо канкрэтнае дзеянне: "А як гляне, вочкі ўскіне, усміхнецца — ясны дзень!".

Гаворачы пра асаблівасці кінематаграфічнага погляду Коласа-паэта, нагадаем кінастужку "Сельская настаўніца" Марка Данскога, самабытнага майстра савецкага кіно. Думаецца, паміж беларускім класікам і Маркам Данскім існуе пэўная "еднасць душ", бо Ганна з Коласавай паэмы ў сваёй кінематаграфічнай выяве, трэба разумець, — тая ж "сельская настаўніца" ў выкананні Веры Марэцкай.

Невыпадкова "апаратарскі" густ і фантазія чытача ў прачытанні аднаго тэкставага партрэта Ганны:

Смех, бы зорамі спавіты,
І галоўка самавіта
З траўкі-зелені ўзнялася.

1 **Варвара (у выкананні Веры Марэцкай) у фільме М.Данскога "Сельская настаўніца".**
2 **Сымон і Ганна. З ілюстацый Б.Заборава да паэмы "Сымон-музыка" Я.Коласа (Мінск, 1972).**

І бліскаюць яе вочкі,
Як у жыце васількі...

памаглі яму (уяўнаму аператару) прыйсці да аднаго цікавага рашэння: паказаць на кінапалатне метамарфозу твару дзяўчыны, калі ў мантажы цэласнага кінафільма (вядома ж, уяўнага) сімвалічныя кадры "васількoвых" вачэй Ганны раптоўна прыпыняюцца, быццам падмяняюцца кадрамі блакітных вачэй кінагераіні Веры Марэцкай — "сельскай настаўніцы".

Запамінальны такі эпізод у фільме Данскога: Варвара, нядаўняя вучаніца жаночай гімназіі, рыхтуецца да вяселля, прымярае вэлюм. І раптам... прыйшла сяброўка, каб сказаць, што арыштавалі жаніха, нарадавольца Сяргея Мартынава. Павольна здымае нявеста вэлюм..., нібы спадае з вачэй марыва ідылічнага туману. Гераіня ўпершыню павярнулася тварам да рэчаіснасці... І рэзкі пераход у мантажы — коціцца па бруднай каляіне вазок...

Варвару вядуць у далеч рэвалюцыйную "каляіны", Ганну — да выратавальнай будучыні, да "абуджэння ад сну" — таксама дарогі-каляіны. У паэме, паводле слоў Музыкі, "каляіны — адной скрыпкі дзве струны". Звініць высокая туга ў струне Сымона. "Струна лёсу" маладзенькай беларусачкі часам песню завядзе ("... зараз песню завяла, і душа ёй разамкнута"), а то гаворыць сцішана-стоена ("...паскупела на словы, ні яе тут распытаць"). І толькі пра цвярозую мудрасць не забывае, бо Ганна ў паэме, сапраўды, — класічная настаўніца. Здаецца, гэта яна вядзе па жыцці Сымона, а не Сымон яе.

Пра духоўны рост Ганны-настаўніцы красамоўна гаворыць тое, як мяняецца яе твар: ад дзяўчынкі-гарэзы "з парай ясненькіх вачак" (у сцэне першай сустрэчы Сымона з Ганнай) да гожай дзяўчыны-нявесты (падчас другога спаткання Ганны і Сымона).

2

Ідэйна-сэнсавая панарама гэтага другога спаткання герояў уражвае чытача сваім фабульным падтэкстам (галоўным для ўсяго твора), бо ў дыялогу дзяўчыны з хлопцам найбольш праяўляецца ў ёй душа настаўніцы. У сімвалічным лесе Ганна будзіць Музыку ад сну сваімі пытаннямі. І амаль кожнае з іх — не што іншае, як падказка Сымону пра Будучыню.

"Ты — жабрак! Чаму ж так стала?" — пытаецца Ганна гэтак, быццам сама ж і адказвае: "...а табе разгону мала".

Заўважым, што колеравы фон жыццёвага руху ў гэтай сцэне актыўна-магічны. Колер, бы той "светлы дух", не толькі прасвятляе характары, але і пасвойму прарочыць лёсы герояў: Ганны і Сымона.

Нагадаем пейзаж, на фоне якога развіваецца дыялог:

Лес агортваецца ў сінь...
Будзе горача бясконца,
Хоць садзіся адпачынь.
Убок гляну, там сунічкі,
Бы каралі на траве.

Тут колеравая праграма — раслінная, сунічная. А суніца — ягада, як вядома, ці то ружовенькая, ці то чырвоненькая, але звычайна пакрыта белароснай наміткаю. Аднак гэтая знешняя, на першы погляд, размытасць сунічнага колеру толькі спрыяе нашаму разуменню пачуццяў Ганны: з аднаго боку, пераменлівых, пытальных, наіўна-дзіцячых, а з другога — прыгожа-мудрых, бо "суніца" (ва ўсходнеславянскай міфалогіі) — ягада кахання і мудрасці.

Мажліва, варта ўспомніць аператарскую працу М.Немаляева ў кінафільме "Пані-сялянка" (рэжысёр А.Сахараў), а дакладней, удала знятую сцэну спаткання Машы з панічом у ягадным лесе, калі маліна як мастацкі вобраз агністаю роскай кранаецца твару кінагераіні і становіцца неабходным яго элементам, напрыклад вуснамі, каб зразумець, што і аўтару паэмы "Сымон-музыка" ўласцівы кінематаграфічны почырк такога кшталту.

І ў радках:

Што за цуд? З таго дзірвану
Хтось азваў: Сымон! А-гу!
Ён ускочыў, азірнуўся,
Галавой абвёў вакруг.
Бачыць — куст узвархнуўся
І адтуль, бы светлы дух,
Тварык мілы выглядае...

мы бачым-адчуваем, як твар Ганны ў карагодзе сунічных святлоценяў фантастычна пераствараецца (то твар, то дух), быццам родзіцца на свет з ягады, каб потым у сваёй сунічнай танальнасці знайсціся: у час — паглыбіцца і ў час рассеяцца.

Гліна набывае дух*...

Вольга Угрыновіч

ГАРАДНАЯ

Найбольш пашыранай у Беларусі была вытворчасць паліванага посуду. Адным з буйнейшых цэнтраў была вёска Гарадная. На працягу доўгага часу гараднянцы былі амаль адзінымі пастаўшчыкамі глінянага посуду на даволі значнай тэрыторыі, таму добра ведалі попыт на тавар і выпрацавалі ўстойлівы, даволі разнастайны асартымент. Дзеля зручнасці яны стварылі сваю, мясцовую сістэму вымярэння і ўліку посуду. У асноўным сваю прадукцыю ганчары прадавалі самі, толькі бяднейшыя вымушаны былі збываць яе оптам гандлярам-перакупшчыкам ці аддаваць на паліву. Паліваныя вырабы цаніліся даражэй. Наогул увесь посуд абменьваўся на збожжа: гаршчок на гаршчок зерня, а ў найбольш далёкіх і багатых раёнах за гаршчок плацілі двума гаршкамі зерня. Больш за ўсё з ганчарнага посуду выраблялі "круглых горшчыкаў". Гэтая форма посуду з'яўляецца добра распрацаванай як паводле сваіх мастацкіх і утылітарных якасцяў, так і паводле памераў — ад самых малых да самых вялікіх. Сярод іншых формаў абрысы горшчыка вылучаюцца сваёй выразнасцю ў стылявых адносінах, гэта першаснова для вырашэння самых розных разнавіднасцяў посуду. Менавіта таму, відаць, гліняны посуд часта называюць проста гаршкамі. У гаспадарцы гаршчок — самая неабходная рэч. Ганчароў часта называлі "горшамі" (ад слова "горшчык").

Самы вялікі гаршчок насіў назву "паляк". У ім змяшчалася 1-1,5 пуда жыта. Зрэдку сустракаліся і большыя — на 2,5 пуда зерня. Рабілі "палякі" з двума вухамі (меншыя гаршкі мелі адно вуха). Вялікія гаршкі называлі яшчэ "стаўнікамі", бо ў іх не варылі, а толькі ставілі квас, іх выкарыстоўвалі ў якасці насыпкі ці замест бочкі. Гаршчок ёмкасцю 8-16 кг зерня насіў назву "адынец". У ім гатавалі на святы, калі трэба было накарміць шмат людзей, ці тапілі сала. "Адынец" — таму што ён адзін толькі ў печ і ўваходзіў. Гаршкі меншых памераў: "пудадынец" (на 6-8 кг), "неразнак" (на 4-6 кг), "злівач" (на 2 кг), "сямак", ці "паўзлівач" (на 1,5 кг). "Мамзэл" (на 1 кг) і зрэдку "мамзэлік" (на 2 фунты) выкарыстоўвалі для гатавання ежы штодня. Да кожнага гаршка можна было купіць і накрыўку. Гаршкі больш куплялі ўвосень, а вясною большую папулярнасць мелі "глечыкі" і "гладышкі". "Пудадынец"-глечык (на 8 кг зерня) часта выкарыстоўвалі для вады, а "неразнакі" (на 5 кг), "злівачы" (на 2 кг), "семакі" (на 1,5 кг), "мамзэлы" (на 1 кг) — толькі для малочных прадуктаў. Гладышкі мелі тыя ж памеры, што і глечыкі, але адрозніваліся ад апошніх тым, што былі без вушак. Вялікім попытам карысталіся макотры (ад 2 да 16 кг зерня), макошыкі (ад 1 фунта да 1 кг зерня), без якіх не абыходзілася ніводная гаспадыня. У вялікіх макотрах расчынялі хлеб ці бліны, у меншых — таўклі бульбу, церлі мак, каноплі, ільняное семя, мялі прыправы і зеляніну. Для захавання сыпкіх прадуктаў, а таксама мёду, соку, для засолу агуркоў рабілі спецыяльныя "слаі" з накрыўкамі і без іх. Самы вялікі, "адынец"-слой, быў з двума вухамі, астатнія — "неразнакі", "злівачы", "семакі" — з адным вухам. У "баньках" — шарападобных пасудзінах з вузкай і невысокай шыйкай — трымалі гарэлку, алей, гатавалі ў печы гарбату ці рабілі настой з лекавых раслінаў. Яны маглі быць "пудадынцовымі", "неразнаковымі" і "злівачовымі".

Памеры вазонаў былі не надта вялікія — "неразнаковы", "злівачовы" і "семаковы". Гэта тлумачыцца невялікім памерам вокнаў у ха-

* *(Заканчэнне. Пачатак у №№ 1—2).*

тах на Палессі. Увесь вышэйпералічаны посуд мае вырашаную і ўстойлівую па сваіх абрысах форму з паправкамі толькі на памер. Гэтага нельга сказаць пра міскі, разнастайнасць абрысаў і памераў якіх тлумачыцца іх мэтазгоднасцю. Яны былі прызначаны не столькі для прыгатавання ежы, колькі для сервіроўкі стала. Міскі — “лаханькі”, “польскія міскі”, “місы”, “варынькі”, “талерачкі”, “горналы”, “рандэлькі” — былі па памерах ад адынцовых да мамзэлавых і яшчэ меншыя.

На святочным стале, як правіла, стаялі не толькі міскі і талеркі, але і прыгожа размаляваныя гаршкі і маленькія макошыкі. Вельмі прыгожая, багата размаляваная банька з кубачкамі і кухлікамі была цэнтрам святочнага стала. Гліняны посуд спалучаўся з драўляным начыннем, ручнікамі і святочнай вопраткай, ствараў маляўнічую карціну, адзіны стылістычны напрамак, дзе чырвоныя малюнкі на белай аснове глінянага чарапка перакліKаліся з аздабленнем ручнікоў і вопраткі.

Па заказах перакупшчыкаў ганчары рабілі яшчэ і формы для выпечкі булак, спадачкі, букетнікі, посуд для гарбаты і г.д. Калі посуд здавалі оптам гандлярам ці на паліву, лічылі яго сотнямі, у адрозненне ад цэнтральных мястэчак, дзе посуд здавалі копамі (капа — 60 штук). Напрыклад: “палякоў” ішло 100 на “фуру” (воз гаршкоў — каля 400 штук), “пудадынцаў” — 200 штук на фуру; фуру складалі 300 “неразнакоў” і 50 “злівачоў”; або 500 “злівачоў”, 700 “семакоў”, 800 “мамзэлаў”, 1500 “мамзэлавых” місачак на фуру. Пры рознічным гандлі ганчары і гандляры вялі ўлік на дзесяткі. Адзін “паляк” прыраўніваўся да аднаго дзесятка, тры “адынцы” — да двух дзесяткаў вырабаў, два “пудадынцы” або тры “неразнакі”, пяць “злівачоў”, дзесяць “мамзэлаў” — да аднаго дзесятка. Адзін дзесятак складалі таксама — 5 “пудадынцовых” місак, 7 “неразнаковых”, 10 “злівачовых”, 12 “семаковых”, 15 “мамзэлавых” місачак, 15 талерачак, 10 “мамзэлавых” кубачкаў.

У канцы XIX ст. амаль усе ў Гарадной выраблялі ганчарны посуд. Гэта стварала канкурэнцыю і адбівалася на якасці вырабаў. Толькі высокамастацкі, добра апрацаваны посуд карыстаўся попытам. Кожны з ганчароў імкнуўся зрабіць форму больш дасканалай, аздабляў яе з улікам усіх утылітарных патрабаванняў. З цягам часу пад уплывам звычаяў і густаў пакупнікоў у Гарадной складваўся адзіны, адметны мастацкі стыль. У гараднянскіх вырабах нас найперш вабіць канструкцыйна ясная, простая форма, у аснову якой пакладзены класічныя геаметрычныя целы. Гаршчок — гэта пасудзіна з устойлівым донцам і невысокай шыйкай. Венчык для большай трываласці рабілі таўсцейшым. Вушка амаль заўсёды прымацоўвалі да венчыка. Толькі для “паляка” вухі ляпілі ніжэй шыйкі, на чэраве.

У працэсе вытворчасці ганчарнага посуду выкарыстоўвалася цяжкая фізічная праца. Гліну капалі, адразу рэзалі на дробныя кавалкі. Прывезеную гліну неслі ў хату, даўбнёй збівалі ў бабу, якую некалькі разоў “стружылі”. Паструганую гліну палівалі вадой і накрывалі анучамі, некалькі дзён яна раскісала і ўгнівала. Перад тым як рабіць гаршкі, гліну яшчэ раз перамінaлі рукамі, выкідалі з яе каменьчыкі і смецце. Потым разрывалі на кавалкі неабходнага памеру, збівалі ў грудкі і складвалі іх на лаве. З грудкоў на нажных ганчарных станках рабілі посуд. Адфармаваны, ён адлежваўся некаторы час на лаве, пасля яго падпраўлялі, падраўнівалі і ставілі для сушкі. Праз некалькі дзён кераміку пераварочвалі ўверх донцам, каб прасушыць лепш. Сушка цягнулася 10—12 дзён. Посуд клалі летам у сухі, а зімой у добра прагрэты горан у вызначаным парадку. Зверху змяшчалі бітую і сапсаваную кераміку. Горан палілі хваёвымі карчамі. Іх збіралі на шматлікіх навакольных балотах. Яны давалі “доўгае” полымя і добрую тэмпературу, якую падымалі не адразу, каб посуд спачатку прасох. Абпальванне доўжылася 6—8 гадзін у залежнасці ад памераў печы, пасля чаго посуд даставалі і падрыхтоўвалі для палівы. У адрозненне ад ружанскіх, ясенецкіх, мірскіх і іншых ганчарных цэнтраў Беларусі, дзе посуд на паліву рабілі за адно абпальванне, гараднянскія майстры клалі паліву на чарапку. Паліву гатавалі з перапаленага чарапку, свінцу і мулкай гліны. Усе колеры: зялёны, чырвоны, чорны, карычневы, — выдатна спалучаліся з глінай і надавалі вырабам завершаны выгляд.

Такім чынам, беларуская народная ганчарная кераміка на мяжы XIX і XX стагоддзяў вылучалася своеасаблівым каларытам і адметнымі мастацкімі вартасцямі. Канструкцыя, форма і афарбоўка вырабаў знаходзіліся ў непасрэднай залежнасці ад тэхналагічных паказчыкаў і патрабаванняў пакупніка. Выкрышталізаваная на працягу некалькіх стагоддзяў, народная ганчарная форма была цудоўным узорам дасканалага спалучэння вонкавай прыгажосці і функцыянальнасці. Падпарадкаванае традыцыйным густам і звычаям, народнае ганчарства развівалася ўверх па спіралі, умацоўваючы мінулыя дасягненні і нарыхтоўваючы новыя. Рукатворнасць і прафесійнае пачуццё меры ва ўсім робяць працы народных майстроў цікавымі для сучасных беларускіх мастакоў. Тут ёсць вялікая перспектыва для творчага спалучэння назапашанага вопыту з новымі кірункамі ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве.

Дыскаграфія

“МОЕ!” Аляксей А. Шадзько & Company, альбо група “Сестра”. CD. (р) 1999. Выдавец не пазначаны. Запіс студыі “Mezzo Forte”, Мінск. Гукарэжысёр Павел Малышкін. Прадзюсер Аляксей А. Шадзько.

Трэці выдадзены на CD альбом Аляксея Шадзько знаёміць з крыху нечаканым, а ўвогуле лірычнай скіраванасці, аўтарам вершаў і музыкі. Нешта раней такога (і настолькі) суровага, жорсткага і нават рэзкага Аляксея Шадзько чуць не выпадала. І хоць і раней час ад часу ў ягоным рэпертуары сустракаліся песні, вытрыманыя ў выразнай рокавай стылістыцы, альбом “Мое!” можна назваць здабыткам выключна рок-музыкі. Зрэшты, сама назва альбома прадугледжвала толькі суб’ектыўнае выказванне, бо “мое” ў разуменні аўтара — тое, што належыць толькі яму, што складае выключна ягоныя ўнутраны і вонкавы сусветы, у якіх на роўных суіснуюць духоўнае і матэрыяльнае. І дзяліцца з некім, трэба разумець, Аляксею не выпадае. Апрача, зразумела, песень.

Прыкметная ўласцівасць усіх ягоных праграм у тым, што падчас першых праслухванняў ты быццам змагаешся з новым для цябе рэпертуарам, з новымі рысамі ў музыцы і настроямі ў паэтыцы. Так было і з папярэднімі ягонымі праграмамі, тое ж самае адчуваеш, калі слухаеш “Мое!”. З усіх жа новых песень у тым альбоме толькі “Бултых!” ды, бадай, “Сестра” нагадваюць, відаць, даўнейшага Шадзько — тонкага мастака слова і настрою і ў першую чаргу — мелодыста. Менавіта тут ягоны мелодызм апрануты ў даволі жорсткае рокавае гучанне, а таму цэлае ўспрымаецца з яшчэ большай цікавасцю. Гэта не ёсць недахоп: як правіла, для мяне асабіста якасная, змястоўная музыка якраз і вымагае ў слухача пэўнага напружання. Бо пустая музыка, як той пап-корн, праглынаецца, згадзіцеся, хоць адразу, але без слядоў.

І ўсё ж альбом “Мое!” пакідае пачуццё недасыту. Чаму — адказаць вельмі няпроста. Магчыма, агульны тон выказвання ў даным выпадку аказаўся залішне катэгарычны, такі, які мы сёння сустракаем на эстрадзе рэдка (рэзкасць тону рускамоўных выканаўцаў рока даўно ператкваецца збольшага ў папсовую беззмястоўнасць). Магчыма, Аляксей свядома правакуе публіку песнямі кшталту “Мое!” ці “Это не рок-н-ролл”, нібы заклікаючы вярнуцца да вытокаў стылю, дзе бескампраміснасць і крайні часам суб’ектывізм былі падмуркам не толькі ідэалагічнай, але й мастакоўскай платформ. Магчыма, Аляксей проста, што кажуць, завёўся. Бывае й такое, асабліва з артыстамі, калі нейкія пазамастацкія прычыны прымушаюць сказаць як выгукнуць: а я вось бываю і такі!

І тым не менш альбом той, о дзіва, не надакучвае. Нейкія песні слухаеш проста таму, што яны тут прысутнічаюць, некаторыя — адразу па колькі разоў запар. І не магу сабе запярэчыць: маўляў, тое не вартае ўвагі, прахаднoе, на адзін сезон. Альбом запісаны нібы на адзіным выдыху, у выдатным злым запале, калі, бывае, нагаворыш і лішняга, за што пазней няёмка. Але, чыста псіхалагічна, пасля такога запала, як правіла, прыходзіць палёгка, катарсіс. Усё, маўляў, стоп, выказаўся да канца. І не шукайце ў тым усім прыхаванага сэнсу. Аляксей нібы ўчыняе сабе гэткую ўнутраную разборку: “Моя дорожка — чтоб не сорваться, а чтоб немножко да разобраться, во что рядиться, куда податься, чтобы креститься, а не плеваться”.

У адным упэўнена: песні Аляксея Шадзько не надакучваюць. А гэта ў першую чаргу гаворыць пра іх высокую якасць.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

“ИСПОВЕДЬ. Памяти Тамары”. Валерый Галаўко пры ўдзеле Іны Афанасьевай і Валерыя Дайнекі. CD. (р) 1999. Выдавец не пазначаны. Гукарэжысёр Генадзь Ксяндзоў. Прадзюсер Валерый Галаўко.

Гэта вельмі прадуманая і шмат у чым выпакутаваная работа вопытнага, сталага музыканта. Цалкам магчыма, што першы аўтарскі альбом Валерыя Галаўко меў бы зусім іншы змест, адметны настрой, калі б не трагічныя падзеі, якімі суправаджаўся лёс музыканта ў апошнія гады. Страта жонкі і прадыктавала, на жаль, канцэпцыю альбома, ягоную напоўненасць і нават вонкавы выгляд.

Валерый Галаўко колькі гадоў працаваў у складзе ансамбля “Песняры”, пасля чаго выехаў у ЗША, дзе заняўся бізнесам. Потым вярнуўся ў Беларусь і музыкай актыўна не займаўся, спрабуючы зарабляць на жыццё іншым. Тым не менш пісаў вершы і песні, галоўным чынам “у стол”, не спрабуючы “раскруціць” сябе на мясцовым музычным рынку. Аўтакатастрофа падштурхнула яго выказаць уласныя пачуцці ў такі складаны момант менавіта праз музыку, вынікам чаго зрабіўся альбом “Исповедь”, увесь музычны матэрыял якога напісаны самім Валерыем. Аўтары вершаў — як сам кампазітар, так і Алена Турава, Уільям Шэкспір, Міхаіл Шэлехаў. Запісвалі альбом Іна Афанасьева і Валерый Дайнека пры ўдзеле лепшых музыкантаў краіны.

Атрымалася надзвычай цэласная, вельмі шчырая і сур’ёзная праграма, якая прыносіць багата песень, што будуць гучаць, упэўнены, яшчэ шмат гадоў. Такое ўражанне, што самі ўдзельнікі запісу нібы прасякліся агульным настроем, і гэтае разуменне пастаўленай перад імі задачы прадыктавала агульную напружаную, тонкую танальнасць альбома, якую ў двух словах можна было б назваць “прасветлены смутак”. Безумоўна, на той агульны настрой паўплывалі вершы, якія леглі ў аснову песень. Безумоўна, вельмі ўдала ўвасоблены вакальныя партыі, найперш — Валерыем Дайнекам (“К Тамаре”, “Мама”, апошні — выдатны па вырашэнню нумар, запісаны спеваком выключна пад майстэрскі — вакальны ж — акампанемент групы “Камерата”). Неабходна адзначыць і песню “Осенний дождь” у праніклівым выкананні Іны Афанасьевай.

Але ў цэлым падыходзіць да гэтага альбома са звыклым рэцэнзаваннем вельмі няпроста: ён настолькі інтымны і адначасова аголены па пачуццях, што літаральна кожнае слова можа адгукнуцца непрадказальна. Гэта, урэшце, не попс, які не прабіць нават самым жорсткім, праўдзівым словам. Валерый Галаўко, чыю творчую ўдачу нельга не адзначыць, выказаўся ў песнях сапраўды быццам на споведзі, разлічваючы на тое, што сказанае ім будзе зразумелае многім. Тонкі момант: споведзь усё ж такая рэч, якая публічнага выказвання не прадугледжвае. Вось чаму Валерыю Галаўко трэба было мець у тым ліку і мужнасць, бо далёка не кожны творца гатовы дапусціць пабочных асобаў ва ўласную душу гэтак глыбока. Пры тым, што музыка, бадай, найбольш інтымнае з мастацтваў.

Вось чаму альбом "Исповедь" — гэта яшчэ шмат у чым і адважны творчы ўчынак. Гэта ўчынак сапраўднага музыканта, які ні ў чым не сфальшаваў, які пераканаў адкрытасцю душы — такой ранімай і такой багатай, што не зразумець яе голасу можа толькі хіба цалкам глухі да ўсяго чалавек.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

"ИСТОРИИ". Група "Пани Хида". МС. (р) 1999. "Ковчег" і "B.M.A. Records". Запіс "Mezzo Forte". Гукарэжысёры Аляксей Зайчанка, Павел Некарчагін.

Гэты альбом — не адзіны ў гісторыі калектыву, але першы, з якім давялося пазнаёміцца, як кажуць, асабіста. Першае ўражанне такое: ад групы з такой дасціпнай назвай я чакала, прынамсі, куды большага. Расчараванне — вось, відаць, галоўнае пачуццё, якое ўсё нарастала па меры таго, як разгортваліся гэтыя "истории".

Аршанскі калектыў, на маю думку, мае для настойлівага і неадкладнага вырашэння галоўную праблему: уласна музыку. Няхай гэта гучыць нават амаль як прысуд. Але песні "Пани Хиды" збольшага элементарна недаробленыя з пункту гледжання формы. Часам узнікае ўражанне, што яны заканчваюцца акурат у той момант, калі, здавалася, усё толькі пачынаецца і форма твора толькі заяўлена. У выніку, калі "танчыць" уласна ад музыкі, мы маем дачыненне не да гісторый у іх класічным вызначэнні, а да нейкіх скетчаў, калі не наогул да прымітыўных дваровых анекдотаў. Хоць, прынамсі, добры анекдот і вызначаецца трапнай кодай ды адшліфаванай формай. Песні "Пани Хиды" "фармальнасцю" ніяк не пераконваюць, хоць у адносінах аранжыроўкі часам гучаць даволі нетрывіяльна. Але — толькі часам.

Агульная музычная недапрацаванасць цягне за сабой і стракатасць стылістычную. Часам нават немагчыма вызначыць, да якой стылістычнай плыні схіляецца калектыў. Гэта, безумоўна, не рок-музыка і не нешта папулярна-інструментальнае. Музыканты нібыта не вызначыліся, у якім кірунку развівацца. Магчыма, самі яны гатовы сцвердзіць: маўляў, іграем тую музыку, якую іграем. Пазіцыя з небездакорных: па стылю песні гэтага альбома — нешта зусім неакрэсленае, невыразнае. Увогуле, альбом даводзіць, што ягоны змест склалі ўсе тыя песні, якія ў той момант у якасці новых меліся ў калектыву на руках. На іх месцы, цалкам магчыма, маглі быць і іншыя, але ў цэлым ад замены нічога не змянілася б. Такое ўражанне, што музыканты вельмі спяшаліся ўсё запісаць і выдаць, ніяк не прадумаўшы змест будучага зборніка. І нават калі нешта атрымлівалася вартае ў музыцы, на паверхню выходзілі хібы тэкставыя, хоць апошнім часам у тэкстах папулярных песень гучыць тако-ое!..

Возьмем, да прыкладу, песню "Русская женщина". Гэта якраз з тых рэдкіх на альбоме выпадкаў, калі форму твора прасачыць магчыма: песня збольшага не "развальваецца". Але вось тэкст... Тут, як кажуць, муза не начавала. Ці "Блюз", які лішні раз даводзіць, што музыкант, які навучыўся нешта там іграць, яшчэ далёка не заўсёды здольны валодаць словам хоць бы на тым самым узроўні. Паэтаў у складзе "Пани Хиды", на жаль, няма. Як няма, здаецца, і дыктатара-ідэолага, які б здольны быў вызначыць, якая з песень працуе на калектыў, а якая здольная яго "пахаваць". Прыклад — песня "Православие", агульны сэнс якой застанецца незразумелым, бадай, не адной мне.

Такім чынам, актыўнасць аршанскіх музыкантаў на беларускім музычным рынку пакуль значна перавышае іх мастацкі ўзровень. Цяжка зразумець, як можна не чуць хібаў у вакале саліста групы, у якога, дарэчы, патэнцыяльна моцны, прыгожы, актыўны нават голас. Але ён элементарна на кожным кроку недапявае канцоўкі фраз, праглытвае канчаткі, не трымае ноты — гэта значыць робіць усё, каб "Пани Хида" так і засталася для спрактыкаванага вуха групай самадзейнай. Застаецца пажадаць вакалісту ўзяць з дзесятак урокаў у вопытнага педагога па вакалу, інакш у будучыні з такім "уменнем" шмат на што разлічваць будзе цяжка.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

"ЦІК-ТАК, ХОДЗІКІ. Дзіцячы альбом". Песні, вершы, казкі Леаніда Пранчака. МС. (р) 1999. "Ковчег", 13399.

Рэдкае на музычным рынку Беларусі аўдыёвыданне, адрасаванае, як пазначана на вокладцы, "маленькім беларусам". Альбом гэты пабудаваны на матэрыяле кнігі "Пра бабулю, пра дзядулю і пра іх унучку Юлю" Леаніда Пранчака, вядомага як аўтара тэкстаў многіх папулярных песень, у тым ліку не толькі дзіцячых. У праграму альбома ўвайшлі і песні, што нарадзіліся ў мінулыя гады. Іх аўтары — вядомыя нашыя кампазітары: Эдуард Ханок, Зміцер Яўтуховіч, Алег Казловіч, Леанід Захлеўны. Сярод выканаўцаў — Надзея Мікуліч, Валерый Дайнека, дзіцячыя калектывы, а казкі і вершы чытаюць як дзеці, так і прафесійныя акцёры.

У альбоме знаходзіцца некалькі сапраўдных шлягераў, якія спяваюць, што нядзіўна, не толькі дзеці. Гэта песні з выразнымі, прыгожымі мелодыямі, якія запамінаюцца адразу і прымушаюць далучацца да іх выканання ці то ў канцэртнай зале, ці то нават за дарослым бяседным сталом. Загалоўная "Цік-так, ходзікі" Ханка, "Добрай ночы" Яўтуховіча — гэта, па сутнасці, "залатыя" нумары сучаснай беларускай песні, якія б не пасаромеўся мець у творчым багажы, бадай, ніводзін кампазітар.

Цяжка казаць за дзяцей, маленькіх беларусаў, але, на маю думку, гэты альбом павінен карыстацца ў іх попытам: тут ёсць і што паслухаць, і што пры нагодзе вывучыць на памяць і праспяваць разам з бацькамі. Хацелася б, каб падобных альбомаў для дзетак выдавалася значна больш.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

"ВСЕ ОЧЕНЬ ХОРОШО". Ірына Відава. МС. (р) 1999 (сігнальны экземпляр). "ПанРекордз", PR0012-99. Прадзюсер Алег Молчан. Гукарэжысёры Аляксандр Марозаў, Генадзь Ксяндзоў, Аляксандр Несцяровіч.

Ірына Відава — не навічок на беларускай эстраднай сцэне, хоць пад псеўданімам Відава выступае параўнальна нядаўна, калі вырашыла цалкам памяняць стылістыку і шмат у чым — рэпертуар. Гэтыя змяненні былі прадыктаваныя ў тым ліку і тым, што яна пачала працаваць у творчай звязцы з вядомым кампазітарам Алегам Молчанам, які дзеля кар'еры спявачкі пакінуў ансамбль "Песняры" і асноўную ўвагу аддаў менавіта Ірыне. Невыпадкова Алег не толькі напісаў увесь матэрыял для гэтага альбома, але і выступіў як асноўны аранжыроўшчык песень.

Альбом павінен быў выйсці летась у фірме "ПанРекордз", але на момант здачы матэрыялу ў друк было падрыхтавана толькі некалькі сігнальных экземпляраў касеты, дзякуючы якім песні з гэтага альбома ўжо загучалі ў беларускім FM-эфіры. Як вытлумачыў Алег Молчан, ягоны сумесны з Ірынай праект разлічаны галоўным чынам на расійскі поп-рынак, чым тлумачыўся не толькі выбар песень, іх тэматыка, але і стылістыка і прынцыпы аранжыроўкі. Песні і сапраўды адрозніваюцца ад таго, што гучыць штодня ў выкананні беларускіх салістаў эстрады. Гэта — адкрытыя, я сказаў бы, акцэнтаваныя шлягеры з нескладанымі мелодыямі, многія з якіх сапраўды лёгка асядаюць у вушах, з выразнай рытмікай і напорыстымі аранжыроўкамі, у якіх шмат месца адведзена электроніцы. І гучыць усё, трэба прызнаць, зусім нядрэнна ("Просто это любовь", "Каменные джунгли").

Ірына мае не вельмі багаты голас, таму, адпаведна, Алег Молчан дакладна пралічыў усе магчымасці спявачкі і напісаў песні, якія той выконваць нескладана, якія адпавядаюць не проста яе прафесійнаму патэнцыялу, але і добра працуюць на імідж. Відава — не танная "аднадзённая" "зорка", якіх мы часта бачым на расійскіх каналах. Адчуваецца, што ўнутраны багаж яна мае значны. І з ім можа разлічваць на поспех, у тым ліку і ў Расіі, якая, як вядома, не дужа любіць тых, хто спрабуе сцвердзіць сябе там, прыехаўшы з-за мяжы.

Вось чаму варта падкрэсліць: калі Ірына і Алег сапраўды паставілі перад сабой такую складаную задачу і вырашылі яе паспяхова здзейсніць, яны мусяць браць пад увагу не толькі ўласна песні, але і тыя фактары, без наяўнасці якіх сёння на расійскім музычным рынку рабіць няма чаго. Найперш — грошы, якіх, як вядома, заўсёды ва ўсіх бракуе. Магнітаальбом вялікіх грошай не прынясе: такога, прынамсі, у гісторыі беларускай папулярнай музыкі яшчэ не было. Але альбом — той аргумент, з якога можна пачынаць сур'ёзную гутарку з дзелавымі людзьмі ад шоу-бізнесу. Тым больш, калі альбом, як у гэтым выпадку, зроблены прафесійна. Не хачу сказаць, што такая музыка мяне прываблівае, але аматарам проста рытмічнай, лёгкай, як кажуць, песеннай эстрады ён будзе, спадзяюся, цікавы. Калі толькі "ПанРекордз" не затрымае ягонае выданне...

Дзь.МУХАВЕЦ.

Хроніка мастацкага жыцця

Узнагароды

✔ За выдатныя заслугі ў развіцці нацыянальнага тэатральнага мастацтва акцёр Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М.Горкага народны артыст Рэспублікі Беларусь, народны артыст СССР Расціслаў Янкоўскі Указам Прэзідэнта краіны ўзнагароджаны ордэнам Францыска Скарыны.

✔ Прэм'ер-міністр Рэспублікі Беларусь падпісаў пастанову аб узнагароджанні Гомельскай дзіцячай музычнай школы № 1 імя П.І.Чайкоўскага Ганаровай граматай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь. Гэта ўзнагарода за значны ўклад у справу эстэтычнага выхавання моладзі, поспехі ў прапагандзе музычнага мастацтва і ў сувязі з 80-годдзем з дня заснавання школы.

✔ У канцы студзеня прайшла шостая па ліку "Рок-каранацыя" — узнагароджанне беларускіх рок-гуртоў і асобных выканаўцаў, якія найбольш плённа працавалі ў 1999 годзе. Перамаглі: у намінацыі "Традыцыі і сучаснасць" гурт "Крама", рок-князёўнай стала Вераніка Круглова, лепшы кліп зрабіў Анатоль Вечар на песню "За туманам", песняй года прызнаны "Паветраны шар" (N.R.M.), альбомам-1999 сталі "Катрынкі і качулкі" ("Нейра Дзюбель"), падзеяй мінулага года прызнаны калектыўны кампакт "Святы вечар 2000" і, нарэшце, адкрыццё года — група "Эківалі" з песняй "Нравіцца, не нравіцца, спі, мая красавіца". "Музыкантам года" названы Сяргей Трухановіч, а лепшым аўтарам тэкстаў — Аляксей Шадзько. "Рок-карону" "прымервала" група "Крыві".

Званні

✔ Васемнаццатым па ліку ганаровым грамадзянінам беларускай сталіцы стаў народны артыст Рэспублікі Беларусь, народны артыст СССР артыст Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Горкага Расціслаў Янкоўскі. Нагрудны знак і пасведчанне "Ганаровы грамадзянін горада Мінска" ўручаны яму ў дзень 70-годдзя з дня нараджэння.

Лаўрэаты

✔ Брэстчына ўшанавала лаўрэатаў абласнога конкурсу "Берасцейскія зоркі". У розных намінацыях лаўрэатамі за 1999 год сталі мастачка Тамара Паўлючык, балетмайстар народнага ансамбля песні і танца "Палескія зоркі" Міхаіл Цурканаў, саліст Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра эстрады Аляксандр Шукайла і інш.

Юбілеі

✔ У соты раз на малой сцэне Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра прайшоў спектакль "Камедыя пра нешчаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які згубіў сэнс існавання" па п'есе Уладзіміра Рудава (паводле твораў К.Марашэўскага і Ф.Аляхновіча). У галоўных ролях заняты артысты А.Луцэнка, А.Лук'янава, С.Курыленка. Прэм'ера адбылася чатыры гады таму. Рэжысёр Генадзь Мушперт.

Дагаворы

✔ Міністэрства ўнутраных спраў Рэспублікі Беларусь і Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы падпісалі дагавор аб супрацоўніцтве.

Фестывалі

✔ У лютым у Гомельскім каледжы мастацтваў імя Н.Сакалоўскага прайшла VI Пеўчая акадэмія. У праграме сёлетняй — канцэрты, навуковая канферэнцыя, майстар-класы, адкрытыя ўрокі. У Акадэміі ўзялі ўдзел Акадэмічны народны хор Беларусі, хор Бранскага (Расія) музычнага вучылішча, зводны хор выкладчыкаў музыч-

ных вучылішчаў Міністэрства культуры Беларусі і каледжа, Дзяржаўны камерны аркестр Беларусі, кампазітар А.Мдывані, практыкі і педагогі, сярод якіх Л.Каспорская, В.Роўда, В.Аўраменка, А.Івашкаў і інш.

Конкурсы

✔ Завяршыўся рэспубліканскі конкурс "Таямніцы мацярынства", прысвечаны жанчынам, якія нарадзілі і першы год гадуюць дзіця. У конкурсе бралі ўдзел прафесійныя фота-мастакі і аматары. Вось пераможцы: першае месца не прысуджалася, другое падзялілі Сяргей Кавалёў, Зоя Мігунова, Уладзімір Цуркін (усе з Мінска), трэцяе падзялілі Анатоль Кляшчук (Мінск) і Ігар Пешахонаў (Ліда). Адзначаны работы Б.Брушко, В.Сталкоўскага (абодва Мінск) і І.Вішнеўскага (Ваўкавыск). Конкурс праводзіла грамадская арганізацыя "Надзея-экспрэс" у рамках праекта "Беларуская мадонна XXI стагоддзя". Плануецца лепшыя работы паказаць у Мінску і іншых гарадах краіны.

✔ З 19 па 29 студзеня 2000 года ў польскім горадзе Крыніца адбыўся VII Міжнародны конкурс выканаўцаў на класічнай гітары імя Чэслава Драздзевіча. У конкурсе прынялі ўдзел 34 выканаўцы з Польшчы, Славакіі, Венгрыі, Аўстрыі, Англіі, Украіны і ў тым ліку 4 удзельнікі з Беларусі. Прадстаўнічае журы складалася з сусветна вядомых дзеячаў гітарнага мастацтва. Гэта К.Купер (галоўны рэдактар англійскага часопіса "Classical guitar"), Р.Балаўшка (старшыня журы, прафесар Варшаўскай акадэміі музыкі), гітарысты Я.Лабант (Славакія), А.Грушка (Польшча) ды інш. Вельмі прыемна, што, нягледзячы на даволі вялікую колькасць удзельнікаў і высокі ўзровень канкурсантаў, I і II месцы атрымалі беларусы: студэнт 2-га курса Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі Ян Скрыган (клас дацэнта Валерыя Жывалеўскага) і студэнтка 1-га курса акадэміі Наталля Ліпніцкая (клас старшага выкладчыка Яўгена Грыдзюшкі), II прэмію атрымала вядомая ў Еўропе гітарыстка з Англіі Аманда Кук, студэнтка Лонданскай Каралеўскай акадэміі музыкі.

Выстаўкі

✔ "Зямля і космас Язэпа Драздовіча" — такую назву мела выстаўка ў гісторыка-культурным запаведніку "Заслаўе". Былі паказаны жывапісныя і графічыя творы мастака, матэрыялы пра шматгранную дзейнасць творцы.

✔ У Гомельскім абласным краязнаўчым музеі экспанаваліся работы педагогаў мясцовага мастацкага вучылішча, прысвечаныя дзесяцігоддзю навучальнай установы, дзе працуюць тры аддзяленні: жывапісу, скульптуры, дызайну.

✔ Лідская мастацкая галерэя праз шэсць гадоў зноў звярнулася да творчасці земляка – Яна Кузьміцкага, які цяпер жыве ў Швецыі. Экспанавалася серыя твораў аб прыгажосці жанчын.

✔ У мінскім касцёле св. Сымона і Алены працавала выстаўка, па словах адной з газет, надзвычай "цёплых" мастацкіх твораў, аўтары якіх — вядомая беларуская габеленшчыца Валянціна Бартлава і яе малодшая калега Алена Зазуля.

✔ У Нацыянальнай мастацкай галерэі прайшла персанальная выстаўка твораў знакамітага беларускага жывапісца Антона Бархаткова. Па словах аднаго з мастацтвазнаўцаў, ён сапраўдны рэаліст рускай акадэмічнай школы, але праз усё XX стагоддзе пранёс захапленне краем, у якім нарадзіўся і прыгажосць якога кожны дзень натхняе яго на творчасць. Экспазіцыя прысвячалася 60-годдзю творчай дзейнасці 84-гадовага Антона Бархаткова.

✔ "Пластычыя вобразы жывапіснай "каліграфіі" Сяргея Грыневіча набліжаюцца да вобразаў-матрыц, у якіх гэтыя вобразы набываюць формы "пярвічнай субстанцыі". А гэтая субстанцыя ўтвараецца на палотнах мастака як бы ў самім акце тварэння...". Так пісала адна з газет пасля выстаўкі твораў мастака ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Яна мела назву "Модулі". Экспанаваліся серыі "Дзіцячыя гульні" і "Вузлы".

✔ "Мастак злучае строгі лінейна-контурны дэкаратыўны малюнак рашотак, скульптурных целаў, прадметаў мэблі, архітэктурных элементаў з жывапісным імпрэсіяністычным пісьмом. Тут адбываецца значная візуальная адасобленасць канкрэтнай формы прадмета і зыбкай, мільготкай матэрыі ландшафту". Гэта радкі з анатацыі да выстаўкі работ Андрэя Сіцько ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, якая прайшла ў пачатку года.

✔ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка работ Мікалая Рыжыкава, які плённа працуе ў афорце, літаграфіі, акварэлі, любіць алей, сангіну, вугаль і туш. Усе тэхнікі і былі прадстаўлены ў экспазіцыі.

✔ Да канца лютага ў Брэсцкім музеі выратаваных мастацкіх каштоўнасцяў працавала выстаўка абразоў "Цудатворныя лікі Маці Боскай". Экспанаваліся 34 абразы XIX стагоддзя на 33 сюжэты з жыцця Святой Дзевы — па адным на кожны зямны год Збавіцеля.

✔ У канцы студзеня ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адкрылася выстаўка работ жывапісу Барыса Сямілетава. Сутнасць яго творчасці, па словах крытыка, у спробе знайсці субстанцыю жывапіснай матэрыі ў адзінстве пэўных экспрэсіўных форм яе руху".

✔ Выстаўка акварэляў "Помнікі славянскай архітэктуры" гродзенскага мастака Гары Мазурава прайшла ў мастацкай галерэі "У майстра" (Гродна). Экспанаваліся работы, створаныя на працягу апошніх трыццаці гадоў.

✔ "Я паважаю ўсе накірункі, дзе ёсць сапраўднае мастацтва. Я не прымаю перайманя, самадзейнасці і непрафесіяналізму". Так у адным з інтэрв'ю з нагоды сваёй выстаўкі ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі сказаў Аляксандр Шастакоў, які аддаў жывапісу амаль сорак гадоў. Былі паказаны пейзажы, партрэты, нацюрморты, напісаныя ў рэалістычнай манеры.

✔ "Бацькам, якія не вярнуліся, прысвячаецца". Так назваў сваю экспазіцыю ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі магілёўскі жывапісец Уладзімір Шпартаў.

✔ "Філасофія і сучаснасць" — назва экспазіцыі гомельскага мастака Яўхіма Міняўцкага ў абласным цэнтры. Адзначалася неардынарнасць ідэйна-тэматычнага накірунку, своеасаблівая манера жывапіснай мовы.

✔ У Віцебскім мастацкім музеі прайшла персанальная выстаўка твораў Леаніда Анцімонава "Жывапіс. Графіка. Манатыпія", на якой было паказана больш за сто дваццаць работ.

✔ У Нацыянальным мастацкім музеі прайшла выстаўка жывапісу Леаніда Дударанкі пад назвай "Званы праваслаўя", якую арганізавалі Дзяржкамітэт па справах рэлігіі і нацыянальнасцей, Міністэрства культуры пры падтрымцы Нацыянальнага аргкамітэта па падрыхтоўцы сустрэчы трэцяга тысячагоддзя і святкавання 2000-годдзя хрысціянства. Экспазіцыя прысвячалася праваслаўнай храмавай архітэктуры Беларусі і Расіі.

✔ У Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі прайшла выстаўка твораў нямецкага мастака Герхарда Альтэнбурга. З вялікай мастацкай спадчыны творцы ў экспазіцыю былі ўключаны малюнкі, літаграфіі, акварэлі і гравюры на дрэве, выкананыя з канца 40-ых гадоў па 1989-ы.

✔ Да 24 лютага ў галерэі "Мастацтва" працавала персанальная выстаўка твораў мастачкі Ганны Балаш, дзе дэманстраваліся лялькі для хатняга тэатра: фарфоравыя, у арыгінальных строях. З работамі мастачкі ўжо знаёміліся ў Польшчы, Англіі, ЗША.

✔ У Рэчыцкай выставачнай зале прайшла выстаўка твораў мясцовага мастака Віктара Буслава, прысвечаная 60-годдзю з дня ягонага нараджэння.

✔ Не адзін год плённа працуе ў жанры мастацкай фатаграфіі фотамайстар, фотакарэспандэнт БелТА Яўген Казюля. Па выніках падарожжа ўздоўж Нёмана ім падрыхтавана экспазіцыя "Нёманскі шлях", якая была разгорнута ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Бе-

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Yefrasinnia Bondarava. **"He Was Dreaming to Make a Wonderful Film..."** (p. 2).

"I happened to know him for many long years performing various functions – an indefatigable organizer of the film process and the film makers creative union, director of films, the majority of which became an important part of the history of the Belarusian film. Talking about the traditions of our film and its achievements, we primarily take into account its beginners and classics." This is the beginning of the author's story about the film director Uladzimir Korsh-Sablin dedicated to his birth centenary.

Yawhen Hankin. **"Sketching From Life"** (p. 6).

We publish reminiscences of the film director U. Korsh-Sablin, with whom Y. Hankin was lucky to work since 1943 until his dying day.

Ala Babkova. **"The Scene Is Laid in the Suburb, Yard, Barracks"** (p. 11).

For the Minsk Listapad Film Festival annually are selected the best films made in the post-Soviet space over the past one or two years. This publication is about Listapad-99, its successes and blunders, winners and outsiders.

Mikola Pahranowski. **"Peace and Quiet on Earth and Heaven"** (p. 15).

Once Pierre Auguste Renoir, the famous French painter, said, "An artist must live in the capital city..." Life proved this statement disputable. The author is not paging through history in order to illustrate the misconception but introduces us to the exhibition of the works of the Arshytsa Association which was displayed last year at the Republican Art Gallery of the Belarusian Artists Union. Arshytsa's address is Orsha – one of the oldest towns of Belarus.

Iryna Sychova. **"Valentsiy Vankovich. The Artist's Destiny"** (p. 19).

Valentsiy Vankovich's name is inseparable from the history of the art of Belarus of the first half of the 19^{th} century. The artist's creative work accumulated the best achievements of the Vilnia Art School and the Academy of Arts in St Petersburg. The publication is dedicated to the artist's 200^{th} birthday anniversary.

Sviatlana Niemahai. **"The Music Treasury of the Niasvizh Roman Catholic Cathedral"** (p. 23).

Niasvizh was also flourishing at the beginning of the 20^{th} century: after the First World War, the castle was restored, new parks were regularly laid out, a few grammar schools were functioning. The revival of culture in Niasvizh, which proceeded from the town's "head" — the Radziwill estate – could not escape its "heart" – the Corpus Christi Roman Catholic Cathedral. During the short intermission between the two wars, the silence under the vaults of this famous shrine was pierced by the resonant chords of the majestic organ, a harmonious choir was singing and the trumpets of a military band were solemnly playing.

Valiantsina Charniak. **"Towards New Genre Forms"** (p. 26).

The choral music of Belarus in the 1990s is one of the most important and significant trends in the development of national art. And this is primarily connected with the high professional level and the energetic concert activities of the leading choirs. The author subtitled the publication "Belarusian Choral Music at the Turn of the Century".

Larysa Tairava. **"At the Service of Art"** (p. 28).

At the end of last October, in the leading educational institutions of the country – the Belarusian Academy of Music and the Belarusian University of Culture – there were parties dedicated to the 75^{th} anniversary of Mikhail Solapaw, a well-known master of folk instruments. We offer materials about him and his anniversary.

Tamara Harobchanka. **"Love Is a Blessing for the Chosen Ones"** (p. 30).

A review of the performance of "The Black Bride" ("The Black Lady of Niasvizh") after Aliaxei Dudaraw's play at the Yakub Kolas Theatre (Vitsiebsk).

Uladzimir Maltsaw. **"Dreams About Love"** (p. 34).

A review of the performance at the Grodna Area Drama after Aliaxei Dydaraw's new play "The Black Panna (Lady)".

Mikhas Tsybulski. **"Between Magic and Alchemy Is Labour"** (p. 37).

The creative work of the artist Leanid Antsimonaw is fairly difficult to outline, to describe in concrete features or combinations of images and meaning. It is not to be regretted, though. The heterogeneity of the author's style, abrupt changes in the topics and the manner of their depiction become a veritable mark of contemporary art and reflect the artists' desire to keep up with the fast-moving time.

Andrei Akhmetshyn. **"Give Man Hope"** (p. 40).

Some years ago, at the Lublin J.Osterwa Theatre (Poland), director Ryd Talipaw made a production of Siarhei Kavaliow's play "The Tired Devil". And recently the Republican Belarusian Drama Theatre presented the "Belarusian version" of the play.

Dzmitry Karol. **"'Here and Now' Meets 'There and Then'"** (p. 43).

A talk about the "There and Then" exhibition from the "Aspects of Modern Belarusian Photography" cycle at the NOVA Gallery of Visual Arts situated at the Yanka Kupala Central Library in Minsk. The exhibition took place last October and November.

Alena Ihnatsiuk. **"Poetry Synthesized by Film"** (p. 46).

Yakub Kolas's poetry – a treasury so spontaneously alive that when only touched upon it starts to speak for itself – is universal from the artistic point of view: it is picturesque and musical and cinematic. The author focuses her attention on Yakub Kolas's poetic imagery (using as an example the image of Hanna from his poem "Symon the Musician") from the point of view of film's artistic potential.

Volha Uhrynovich. **"Clay Acquires Spirit"** (p. 49).

The publication is subtitled "The Local Peculiarities of Belarusian Folk Ceramics". In this issue ceramics from the village of Haradnaya is under consideration.

Zinaida Niestsiarovich, Dzmitry Padbiarezski. **"Discography"** (p. 51).

Introduction to new Belarusian records: "Mine!" by Aliaxei Shadzko and C^{o}, or the Sister Group, "Confession. In Memory of Tamara" by Valery Halawko, "Stories" by the Pani Khida Group, "Tick-Tock, Wall-Clock. Children's Album" – Leanid Pranchak's songs, poems, fairy tales.

* * *

The issue carries the news of the artistic life of Belarus for the past months, pages of the calendar for April.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 54.)

ларусі. Выстаўка — адно з мерапрыемстваў фотаклуба "Мінск", якому спаўняецца сорак гадоў.

✔ Трыццаць тры творы найбольш вядомых ізраільскіх мастакоў паказаны былі ў лютым у сталічным Доме дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі. Арганізатар паказу — аўтарская некамерцыйная канцэптуальная галерэя "Брама".

✔ Да 27 сакавіка ў Нацыянальным мастацкім музеі працавала выстаўка "Іканапіс і разьба Беларусі XV—XVIII стст.". Прадстаўленыя на ёй творы Патрыяршы Экзарх усяе Беларусі мітрапаліт Мінскі і Слуцкі Філарэт назваў нацыянальным багаслоўем у фарбах. Выстаўка арганізавана ў рамках святкавання 2000-годдзя нараджэння Хрыста.

✔ 21 лютага ў галерэі Рэспубліканскага экалагічнага цэнтра, што на вуліцы Макаёнка ў Мінску, адкрылася мастацкая выстаўка "Сцежкамі Язэпа Драздовіча", у якую ўвайшлі работы, створаныя падчас мінулагодніх пленэраў, прысвечаных выдатнаму мастаку Я.Драздовіча. Экспанавалі свае творы М.Купава, В.Сташчонак, І. і А.Марачкіны, У.Васюк, А.Родзін, В.Шчасны, У.Сулкоўскі і інш.

✔ У выставачнай зале Палаца Мазырскага нафтаперапрацоўчага завода адбылася справаздачная выстава ўдзельнікаў жнівеньскага 1999 года пленэру, арганізаванага і прафундаванага МНПЗ. Удзельнікамі яго сталі віцебскія мастакі Фелікс Гумен, Аляксандр Карпан, Алег Кастагрыз, Міхась Цыбульскі, Ігар Шкуратаў, якія на працягу дзесяці дзён працавалі ў ваколіцах Мазыра, на вытворчых пляцоўках, вандравалі па жывапісных мясцінах краю. У экспазіцыі выставы змешчаны выкананыя ў акварэлі і гуашы індустрыяльныя краявіды, лірычныя пейзажы і нацюрморты. Да выставы выданы памятны каляндар з працамі мастакоў – удзельнікаў пленэру.

Прэм'еры

✔ Артысты-лялечнікі Магілёўскага абласнога тэатра лялек парадавалі прэм'ерай — спектаклем "Шлях у Батлеем" па п'есе Сяргея Кавалёва. Рэжысёр пастаноўкі Алег Жугжда. Музыку напісаў Павел Кандрусевіч.

Канцэрты

✔ У снежні мінулага года прайшоў адметны канцэрт — прэзентацыя новага аб'яднання, якое актыўна функцыянуе на базе Маладзечанскага музычнага вучылішча імя М.К.Агінскага. Гэта была вечарына, наладжаная гарадской эстраднай студыяй, якой кіруюць кампазітар Алена Атрашкевіч і спявак Пётр Туронак. Разам з юнымі спевакамі-маладзечанцамі на сцэне выступалі ўдзельнікі танцавальнай групы "Пралескі" мясцовай школы мастацтваў (кіраўнік А.Макарава), эстраднага ансамбля Мінскага аўтазавода "Хвілінкі" (кіраўнік Т.Панова), вакальнага ансамбля "Гармонія" музвучылішча (кіраўнік Л.Камінская). Артысты вельмі шчыра і з радасцю адкрывалі перад шматлікімі слухачамі цікавы і непрадказальны свет сучаснай дзіцячай эстраднай песні. Амаль усе выкананыя творы належалі чуламу і таленавітаму кампазітару А.Атрашкевіч, якая працавала над імі, улічваючы індывідуальныя асаблівасці кожнага пачынаючага спевака. Відаць, таму песні былі такімі яркімі, меладычнымі, запамінальнымі, літаральна прасякнутымі феерверкам разнастайных пачуццяў. Вялікая роля ў гэтым належыць і паэтам — В.Аколавай, В.Жуковічу, Н.Танюкевіч ды інш. Дзякуючы іх дасканала выказаным думкам, зразумелым і ясным вобразам, аматары эстрады атрымалі мноства прыемных слухацкіх уражанняў. Найбольш удалым і яскравым было ў гэты вечар выступленне Насці Жук, Вольгі Алесіевіч, Аляксандра Салаўёва (дарэчы, яны ўдзельнічалі ў фестывалях "Тэлебом", "Спяваем з аркестрам"), а таксама іх больш вопытных калег па сцэне — Дар'і Урызчанкі і саліста маладзёжнага тэатра эстрады Дзмітрыя Мінько.

Яўгенія Мацкевіч.

Старонкі календара: красавік 2000

1

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Самойлавіча Басалыгі**, беларускага графіка.

5

60 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Мікалаеўны Усанавай**, беларускай актрысы, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь.

6

110 гадоў з дня нараджэння **Гаўрылы Сямёнавіча Віера** (1890—1964), беларускага жывапісца.

7

75 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Аляксеевіча Моўчана**, беларускага графіка.

10

40 гадоў з часу стварэння **Слонімскай фабрыкі мастацкіх вырабаў.**

11

60 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Сяргееўны Ляўчэні**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

14

75 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Раманавіча Захарава**, беларускага графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

16

85 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Іванавіча Яворскага**, беларускага і рускага акцёра, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь,

80 гадоў з дня нараджэння **Георгія Данілавіча Светашава**, беларускага спевака, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.

18

Сусветны дзень помнікаў і гістарычных мясцін.

19

75 гадоў з дня нараджэння **Ноны Сяргееўны Нікеевай**, беларускай спявачкі, педагога, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь.

20

65 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Міхайлавіча Летуна**, беларускага скульптара,

50 гадоў з дня нараджэння **Тамары Міхайлаўны Сакаловай**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

22

90 гадоў з дня нараджэння **Георгія Сцяпанавіча Лаўрова** (1910—1990), беларускага акцёра, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.

26

Дзень чарнобыльскай трагедыі.

27

70 гадоў з дня нараджэння **Мая Вульфавіча Данцыга**, беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

28

85 гадоў з дня нараджэння **Саламона Савельевіча Казіміроўскага**, рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь,

85 гадоў з дня нараджэння **Барыса Паўлавіча Макарава** (1915—1991), беларускага спевака, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь,

65 гадоў з дня нараджэння **Тацяны Дзмітрыеўны Арловай**, беларускага тэатразнаўца, педагога.

29

60 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Іванавіча Кухарава**, беларускага графіка.

30

60 гадоў з дня нараджэння **Вячаслава Аляксандравіча Позняка**, беларускага мастака.

ДА ЎВАГІ АЎТАРАЎ

Паведамляем, што для налічэння аўтарскага ганарару за надрукаваныя матэрыялы ў рэдакцыю трэба паведаміць наступныя звесткі пра сябе: прозвішча, імя і імя па бацьку, пашпартныя даныя (нумар, калі і кім выдадзены), месца працы, хатні адрас. Такія патрабаванні прад'яўляюцца органамі падаткаабкладання.

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 02.03.2000. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,63. Тыраж 750. Зак. 352.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Леанід Анцімонаў. З нізкі "Веснавыя мелодыі". Манатыпія, 1985 — 1986.

690 руб.

Індэкс 74958

3'2000

МАСТАЦТВА

Віктар Шылко. З серыі "Адчуванне мінулага часу". Алей, 1998. 90 x 100.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 3. 1—56.